This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

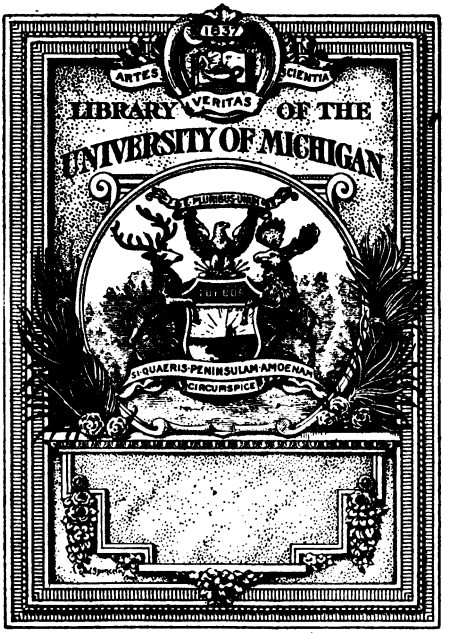
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 926,483


ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

83
G6
F2
D5.

28916

Eine

Faust-Trilogie.

Dramaturgische Studie

von

freiherr von
Franz Dingelstedt.

Berlin.
Verlag von Gebrüder Paetel.
1876.

Alle Rechte vorbehalten.

Vorrede.

Diese Faust-Trilogie ist zuerst durch drei Vorlesungen für die Concordia, Schriftsteller- und Journalisten-Verein in Wien, am 1., 8. und 15. März l. J., dann durch den Druck, in den Mai-, Juni- und Juli-Heften der Deutschen Rundschau, veröffentlicht worden. Auf Grund mehrfacher Nachfragen aus Literatur- und Theater-Kreisen erscheinen nun die Aufsätze zusammengestellt, in einer Sonderausgabe, übrigens ohne Zusätze oder Aenderungen. Auch auf die zwischen Vorlesung und Druck in Weimar zu Stande gebrachte Aufführung des ganzen Faust habe ich nicht eingehen zu dürfen

geglaubt, da ich dieſelbe nur aus ſich widerſprechenden Zeitungsberichten kenne, und da ſie ihrer Seits, obwohl von den bisherigen Verſuchen der bemerkenswertheſte, doch erſt den praktiſchen Beweis liefern muß, daß ſie über das Stadium des Verſuchs hinausreicht und in dem deutſchen Bühnen-Repertoire erfolgreich ſich einbürgert. Geſchieht dies, ſo bin ich der Erſte, welcher das Programm einer ſolchen Geſammtaufführung, inſonderheit auch mein eigenes, als durch die vollendete Thatſache überholt und deswegen unnöthig geworden, zur Seite legt. Denn von der deutſchen Art, dasjenige, was Einer gut gemacht hat, beſſer machen zu wollen, nur um es ſelbſt und um es anders zu machen, von dieſer Art, vielmehr Unart, bin ich, unberufen, durchaus frei geblieben. Jeder ganze Fauſt, ſtamme er woher er wolle, wird mir perſönlich und auf der Bühne willkommen ſein, vorausgeſetzt, daß er ein ganzer, ein guter, ein Goethe'ſcher Fauſt iſt, und daß ihn das Publikum als ſolchen anerkennt und aufnimmt. Verdrängt er dadurch meinen Fauſt, den Fauſt

dieſer Trilogie, ſo verliere ich unendlich weniger, als das Ganze, Literatur, Bühne und Publikum, gewinnt. Wenn nicht, ſo wird ja für einen neuen Verſuch Ort und Zeit zu finden ſein. Das geflügelte Wort eines berühmten Staatsmannes mir aneignend, ſage ich für mich und für meinen Fauſt: „Wir können warten.“

Helgoland, an Goethe's Geburtstag,
28. Auguſt 1876.

Franz Dingelſtedt.

I.

Wenn einmal der deutsche Michel — gleichviel ob der altfränkische in der Zipfelmütze, oder der neumodige in der Pickelhaube — von Polizeiwegen steckbrieflich verfolgt werden sollte, so dürfte in der Personalbeschreibung unter den besonderen Kennzeichen die Angabe nicht fehlen: Hat einen angeborenen Hang zum Räthselhaften und Unverständlichen. Ob die Völker-Psychologie, eine philosophische Disciplin frischesten Datums, durch den geistreichen Lazarus unlängst erst eingeschwärzt auf dem ehrwürdigen schwarzen Brett deutscher Universitäten, ob sie diesen hervorragenden Charakterzug des germanischen Stammes schon wissenschaftlich festgestellt hat, und wie sie ihn erklärt: das kümmert uns hier nicht. Wir gehen einfach aus von der leicht zu beweisenden Thatsache: daß — während der

Romane, besonders der Franzose, in allen Stücken, sei es ein politisches oder ein wissenschaftliches System, ein Lehrbuch, ein Kunstwerk, vor Allem auf Klarheit dringt — umgekehrt der Germane, vorzugsweise der Deutsche, unwillkürlich seine Sympathieen der Dunkelheit zuwendet. Er schätzt am höchsten, was er am schwersten versteht, zu dessen Erläuterung er ein Programm, einen Commentar bedarf. Dabei geschieht es ihm freilich zuweilen, daß, nachdem er sich durch ein Dutzend von dergleichen Noth- und Hilfsmitteln durchgearbeitet hat, der ursprüngliche Gegenstand seines Studiums ihm ganz abhanden gekommen ist, und daß er die Rede, das Gedicht, den Lehrsatz, welche er anfänglich schwer verstand, zuletzt gar nicht mehr versteht. Das thut aber dem Eindruck keinen Abbruch. Wo es uns vor den Augen schwimmt, vor den Ohren sauft, im Herzen gruselt: da fühlen wir uns wohl, da sind wir zu Hause. In der Musik reizt uns am heftigsten diejenige Melodie, welche tief versteckt und unfaßbar geführt ist, und wir schwelgen völlig in Instrumentationen, die uns chaotisch, disharmonisch umwogen. In Ateliers und Ausstellungen gehen wir

achselzuckend an Gemälden von klarer Composition, leicht verständlicher Handlung und einfachem Vortrag vorbei, um vor imponirenden Riesenbildern staunend stehen zu bleiben, welche, von einer Unmasse verworrener Ideen und gewaltsamer Anspielungen strotzend, ein Stück Weltgeschichte mit der Gelahrtheit eines Professors und der Tiefsinnigkeit eines Philosophen darstellen. Selbst der Porträtmaler, dessen bescheidene Aufgabe doch zunächst nur darin besteht, lebendige Menschengesichter, wie sie uns auf der Straße und in Gesellschaften begegnen, auf Leinwand getreu abzuschreiben, — selbst er muß, um der Mann des Tages zu werden, in bekannte Physiognomieen etwas hineingeheimnissen und ein Männlein oder ein Fräulein aus dem neunzehnten Jahrhundert wenigstens so costümiren, als hätten sie in Velasquez' oder Rembrandts glücklichem Zeitalter existirt. In der Poesie endlich — ein einziges Beispiel statt unzähliger! Welches von den Stücken Shakespeare's ist, in Deutschland nicht blos, sondern unter allen Völkern germanischer Zunge, das beliebteste, das populärste auf der Bühne, vor dem Katheder des Vorlesers oder des

Erklärers, unter der Lampe oder Lupe des Denkers, und im Nachttisch der jugendlichen Schwärmerin? Weder Othello, das unübertreffliche Urbild der wildesten Leidenschaft, noch Romeo und Julie, das hohe Lied der Liebe. Nicht Macbeth, ein wunderbares Nachtstück, unnachahmlich im Colorit wie in der Composition, und nicht der Kaufmann von Venedig, dies schillernde Schmuck- und Schatzkästlein im reichsten Renaissancestyle. Kein Römerdrama und keine englische Historie, obwol sie Fundgruben tiefster Menschenkenntniß und erhabenster Staatsweisheit. Ueber ihnen allen steht der germanischen Kritik wie dem germanischen Volkssinn ein Stück, welches, abgesehen von seinem Helden, allerdings der eigenthümlichsten und geistvollsten Gestalt des Dichters, der schwachen Seiten nicht wenige bietet: eine mangelnde oder doch mangelhafte Handlung, ungleiche Ausführung, überstürzte Peripetie, unbefriedigende Katastrophe. Dies Stück, dieser deutsche Liebling heißt: Hamlet, Prinz von Dänemark. Und warum ist der melancholische Dänenprinz unser Liebling? Weil seine Monologe so schön dunkel sind, daß sich alles Mögliche aus

ihnen heraushören, alles Unmögliche in sie hineinlegen läßt. Weil die leckersten Streitfragen gewisser Maßen von selbst aus dem Stücke herauswachsen: Ist Hamlet wirklich wahnsinnig, oder stellt er sich nur so; ein Brutus oder ein Trottel? Ist er nicht wahnsinnig, sondern nur trüb- und tiefsinnig? Liebt er Ophelien, oder wird er nur von ihr geliebt? Warum spricht er so viel und handelt so wenig? Und so weiter, mit oder ohne Grazie, bis in's Unendliche. Diese mysteriöse Figur, vom ersten Liebhaber in ächten Seidensammet und vortheilhaftes Tricot von feierlichster Schwärze gesteckt; dazu ein leibhaftiger Geist, und zwar ein Shakespeare'scher Geist von Fleisch und Blut; ein Schauspiel bei Hofe, welches Gelegenheit zu einem gesprochenen Theaterfeuilleton gibt, — was braucht es mehr, um gerade diesem Stücke das Ehrenbürgerrecht in Deutschland und die oberste Stelle auf allen Repertoiren zu verschaffen?

Hamlets Zwillingsbruder, so in dichterischer Conception wie in allgemeiner Popularität, ist Faust, der wohlbekannte Zauberer, der auch uns in seine Kreise bannt. Faust — ! — Der Name allein

weckt ein vieltöniges Echo in jeder deutschen Brust. Hundert Male ist es gesagt, geschrieben, gedruckt worden: im Faust liegt der ganze Goethe, der größte, universellste, souveränste der deutschen Dichter; seine Jugend stürmt und drängt im ersten Theil, im zweiten starrt uns versteinert, in bisher ungelösten Räthseln, sein Greisenalter entgegen. Ebenso oft und mit gleichem Rechte ist Faust als die Personification des gesammten deutschen Volkes aufgefaßt und dargestellt worden; unser wechselvolles, unstätes Streben, nach Erkenntniß zuerst, dann nach Lebensgenuß, nach politischer Macht, unser Hang zum Uebernatürlichen, unser Schweifen in die Weite, die Ferne: jeder Zug des Gedichtes spiegelt einen Charakterzug der Nation bedeutsam ab. Darum fühlen wir uns insgesammt verwandt, ja verwachsen mit Faust, und das sinnreiche Wort des Romantikers Arnim hat heute noch volle Geltung: daß jeder deutsche Dichter seinen Faust schreiben müsse. Freilich, viele haben dies Wort schier allzu wörtlich genommen, und so ist denn der arme Faust so oft geschrieben und gedruckt worden, daß wiederum ein anderes Dichterwort seine Berechtigung gefunden,

dies Mal nicht von einem Romantiker stammend, sondern von einem Jungdeutschen, welcher wehklagend ausgerufen: die deutsche Literatur ist mit Fäusten geschlagen.

Woher die nahe Wahlverwandtschaft, das so zu sagen persönliche Verhältniß zwischen Faust und Goethe, Faust und dem deutschen Volksthume?

Die Frage führt uns auf den Ausgangspunkt unserer Betrachtung: das Wesen, der Ursprung, die Bedeutung, die Verbreitung der Faustsage; ihre Verkörperung in epischer und dramatischer Poesie; ihre charakteristisch verschiedene Erscheinung in verschiedenen Literaturen und Nationalitäten. Erst auf dem Umwege über diese Gesichtspunkte werden wir zu unserem Hauptgegenstande gelangen: Goethe's Faust in seiner äußerlichen Gliederung und inneren Zusammengehörigkeit, und zuletzt denselben abschließen, indem wir mit einer Bühnendarstellung des Faust, und zwar des ganzen Faust, einen festen Boden, ein bestimmtes Ziel unserer Wanderschaft durch allerlei labyrinthische Gänge und unheimliche Höhlen erreichen.

Die mythische Person des Faust ist im Zeit-

alter der Reformation erzeugt; ein weder zufälliges noch unweſentliches Moment. Zauberer kennt freilich auch der Orient auf der früheſten menſchlichen Culturſtufe; es kennt ſie das claſſiſche Alterthum, wie die chriſtlichen Kirchenväter von ihnen wiſſen. Allein was Fauſt von dem ſchattenhaften Geſchlechte der Magier und Nekromanten unterſcheidet, das Muttermal ſeiner durchaus modernen Phyſiognomie, die Entzweiung der Menſchennatur in ſich ſelbſt, der bewußte Abfall von überirdiſchen Mächten, das Bündniß mit unterirdiſchen, und der Untergang durch ſolche Schuld, — das trifft zum erſten Male zuſammen in einer Geſtalt, welche recht eigentlich in die zerrinnenden Nebel des Mittelalters gehört und ihre angewieſene Stelle findet in der ſchauerlichen Dämmerung zwiſchen einer abſterbenden Nacht und einem anbrechenden Tage.

Einen antiken Mythus gibt es, vielleicht den ſinnreichſten unter allen, der nahe an den Inhalt der Fauſtſage ſtreift. Das iſt der Mythus von Prometheus. Gewiß war es mehr als Zufall, daß Goethe gerade mit dieſem Mythus ſich beſchäftigt hat, zu derſelben Zeit, aus welcher nachweislich ſeine

erſten Fauſtarbeiten herrühren, in den Siebzigern des vorigen Jahrhunderts. Das Ergebniß dieſer Beſchäftigung iſt das weit berühmte, aber wenig bekannte dramatiſche Fragment: Prometheus (1773). Ob Goethe den entfernteren Stoff fallen ließ, weil er den näheren, oder weil dieſer ihn gewaltig erfaßte? Thatſache iſt, und zwar eine recht bedauerliche, daß der eine und der andere, Prometheus und Fauſt, unvollendet liegen blieben, jener für immer, dieſer für geraume Zeit. Von den griechiſchen Tragikern hat der Aelteſte, Mächtigſte, Aeſchylus, eine Prometheia geſchrieben; der erſte Theil, der feuerbringende Prometheus, iſt uns ganz verloren, der zweite Theil, der gefeſſelte Prometheus, ganz erhalten, der dritte, der befreite Prometheus, wenigſtens in einem Bruchſtücke, wenn auch nur in lateiniſcher Ueberſetzung. Der Inhalt dieſer Tragödie, die in unſeren Geſichtskreis fällt wegen ihres charakteriſtiſchen Verhältniſſes zu Fauſt, läßt ſich folgender Maßen erzählen. Prometheus, vom Geſchlechte der Titanen, den Göttern verwandt, hat ſich im Kampf, der zwiſchen Kronos und Zeus, Vater und Sohn, um die Herrſchaft über die

Götter entbrannt war, auf Seite des Zeus geſtellt und zu deſſen Sieg weſentlich beigetragen, durch weiſen Rath und die Erfindung wirkſamer Kriegesliſten, wie denn ſein Name ſchon, Prometheus = der Vorbedachte, minder auf Stärke und Tapferkeit als auf beſondere Verſtandesgaben des Helden hinweiſt. Zeus beſteigt den Thron, und, wie es menſchlichen Uſurpatoren auch wol zu begegnen pflegt, zerfällt er, einmal im Beſitze, mit Denjenigen, welche ihm dazu verholfen, und vergißt die ihnen gegebenen Verſprechungen. Zeus, der dem Menſchengeſchlecht vielleicht eine liberale Conſtitution in Ausſicht geſtellt, übergeht daſſelbe bei Vertheilung der Güter der Welt und droht ſogar, es gänzlich zu vertilgen, um ſich nach eigenem Modell eine vermuthlich bequemere Weltbürgerſchaft zu erſchaffen. Dagegen bäumt ſich der Trotz des Titanen, der die Menſchheit beglücken, lehren, bilden zu wollen ſich vorgeſetzt. Prometheus entwendet dem abſolutiſtiſchen Donnerer eine der köſtlichſten Gaben des Olympos, die Blume Vulkans, das Feuer, bringt es zur kalten Erde herab und macht es dem ſterblichen Geſchlechte dienſtbar. So weit mag der

erſte Theil der Prometheia, der Feuerbringer, gegangen ſein. Der zweite beginnt mit der Rache des Gottes, mit der Strafe des Helden. Kraft und Gewalt, die Werkzeuge des Zeus, ſchleppen den gefeſſelten Titanen in eine wüſte Felſengegend, gelegen am äußerſten öſtlichen Rande der Erdſcheibe, die rings vom Meere umfloſſen iſt. Dort, im Skythenlande, nach der Beſtimmung des Aeſchylus, muß Hephäſtus den gefeſſelten Titanen mit Rumpf und Gliedern an einen ſteilen Felſen feſtſchmieden. In dieſer, nach unſeren Begriffen für einen jugendlichen Helden oder Helden-Vater äußerſt unbequemen Lage verharrt Prometheus durch das ganze, über tauſend Verſe enthaltende Stück. Er läßt ſich vorſingen von dem mitleidigen Chor der Okeaniden, von ihrem Vater allerlei wohlfeilen guten Rath ertheilen, von der Io, einem anderen Opfer göttlicher Tyrannei, auf ihrer wahnſinnigen Irrfahrt durch die Welt ihr trauriges Schickſal erzählen, zuletzt von Hermes, dem diplomatiſchen Götterboten, nach einigen verſchmähten Aufforderungen zur Unterwerfung noch weitere Qualen vorausſagen, darunter den gefürchteten rothen Adler, des Zeus „beſchwingten

Hund, welcher ungeladen kommt an jedem Tag, mit seiner Leber schwarzem Raub sich sättigend". Das ist die ganze Handlung des gefesselten Prometheus, wie die ganze Rolle des im strengsten Sinne passiven Helden sich darauf beschränkt, daß er in beredten und tönenden Worten sein Verdienst um das Tagsgeschlecht der Menschen, des Zeus Undank und die Zukunft der Hörnerträgerin Io, dann seine eigene vorausverkündigt. Zum Schluß der Tragödie versinkt unter Blitz und Donner, Staubwirbeln und Seesturm der Fels mitsammt dem Helden im Abgrund. Wie nach dem erhabenen Pathos, in welchem das Stück einherschreitet, der dritte Theil, die Befreiung, auf gleicher Höhe sich zu erhalten vermocht, ist schwer zu begreifen. Es muß angenommen werden, daß Herakles als handelnder Held die Fesseln des gestürzten Titanen gelöst hat, und daß eine doppelte Sühne aus der Verkettung der betheiligten Personen unter einander abgeleitet worden ist: Prometheus sühnt seinen Abfall von Zeus durch heldenmüthiges Dulden, Zeus seine Schuld an Prometheus, indem er ihm den eigenen Sohn, Herakles, als Befreier sendet.

Forſchen wir einmal, wenn auch dem Gange unſerer ſpäteren Unterſuchung vorgreifend, nach den Berührungspunkten zwiſchen dem Prometheus-Mythus und der Fauſtſage. Beide, Prometheus und Fauſt, ſind Erdenwürmer, Himmelsſtürmer. Sie ſagen ſich, aus allerdings ſehr verſchiedenartigen Motiven, von der Gottheit los und büßen ihre Empörung gegen höhere Mächte, indem ſie den Mächten der Tiefe verfallen. So weit parallel, gehen der antike Mythus und die mittelalterliche Sage auch wieder auseinander. Jener iſt viel einfacher, reiner, ſo zu ſagen humaner oder humaniſtiſcher als dieſe. Prometheus kämpft gegen Zeus im Intereſſe der ganzen Menſchheit, deren Wohlthäter und Bildner er iſt; Fauſt vollzieht ſeinen Abfall von Gott und ſeinen Bund mit dem Teufel aus ſubjectiven, und zwar den verwerflichſten Gründen, ſinnlichem Genuſſe und egoiſtiſcher Naturbeherrſchung zu Liebe. Den Prometheus erlöſt die Gnade des durch ſein Leiden verſöhnten Gottes, während Fauſt nach einem Leben voll Verirrungen und Gräuelthaten von den finſteren Geiſtern der Unterwelt in Stücke zerriſſen wird. In dem Mythus leuchtet der milde Sonnen-

ſchein des griechiſchen Himmels; aus der Sage ſchlagen die Höllenflammen des chriſtlichen Mittelalters in die Nacht des Aberglaubens und die Nebel des Zweifels. Um beide endlich, die Sage und den Mythus, welch reichhaltiger Apparat, mythologiſcher oder magiſcher! In beiden welcher tiefe Gehalt, welche weltumfaſſende Tendenz, wenn der „Menſchheit ganzer Jammer", wenn alle Schreckniſſe der Ober- und Unterwelt zuſammengezogen werden, dort in dem einſamen Dulder am Felſen des Kaukaſus, hier in dem grübelnden Schwarzkünſtler der engen Kloſterzelle zu Wittenberg!

Denn, wie bereits erwähnt worden, Fauſt iſt ein Kind der Reformation, die Fauſtſage ein Erzeugniß des ſich auflöſenden Mittelalters. Mythen und Sagen entſtehen überhaupt immer da, wo in der Weltanſchauung eines Zeitalters eine derartige Zerſetzung vor ſich geht, daß der thatſächliche Inhalt der Geſchichte verflüchtigt wird in das Ideale, welches dann für ſich in der Kunſt eine neue Wirklichkeit gewinnt. Die griechiſche Heroenwelt iſt erneuert zur Erſcheinung gekommen im Homer, in

den Tragikern, in den Werken plastischer Künstler, lange nachdem ihre Realität aufgelöst worden war. Die große Epoche der Völkerwanderung hat sich fixirt im Nibelungenlied, ebenfalls nach ihrem thatsächlichen Untergange. Ebenso krystallisirt die volksthümliche Weltanschauung des absterbenden Mittelalters in der Faustsage, die, je nachdem sie in dieser oder jener Nationalität erscheint, verschiedenartige Färbungen und Formen annimmt. Der Don Juan des Spaniers, des Italieners, des Franzosen und seine besondere Spielart, Calderon's „wunderthätiger Magus", sie sind verkleidete, aus der Geisterwelt in das Sinnliche übersetzte Fäuste. Hat es doch einem besonders wilden und kecken deutschen Poeten, Grabbe, einfallen wollen, beide, Don Juan und Faust, in einem Stücke nebeneinander zu stellen. Der eigentliche Faust aber gehört dem germanischen Stamme an, ist ächtdeutsches Gut und Blut, wobei es sich wunderlich genug trifft, daß in der Zeit seiner ersten Erscheinung die zweifelhafte Ehre seiner Vaterschaft zwischen den zwei feindlichen Lagern des damaligen geistigen Lebens in Deutschland hin- und

hergeſchoben wird. Die Papiſten verdammen im Fauſt die philoſophiſche Speculation und die religiöſe Skepſis der Reformation, während die Reformatoren den fahrenden Scholaſten, der in Weltlüſten und Teufelskünſten verkommen iſt, in eine Mönchskutte ſtecken. Jeden Falls ſteigt aus dem finſteren Abgrunde der großen Kirchenſpaltung die räthſelhafte Geſtalt empor, die ſich ebenſo raſch als weit, über ganz Europa, verbreitet und in welcher, wie es bei Sagen zu geſchehen pflegt, eine Menge zerſtreuter Züge, auch wol mehrere verſchiedene Perſonen und alle verwandten Traditionen zuſammenfließen. Daß in der mythiſch gewordenen Geſtalt des Fauſt ein realer Kern, ein wirklicher Menſch geſteckt hat, unterliegt keinem Zweifel. Glaubhafte Zeugen, unter ihnen Melanchthon, haben ihn geſehen, den leibhaftigen, lebendigen Fauſt. Aber wo und wann er gelebt hat, wie und wo er geſtorben iſt, darüber läßt ſich Gewiſſes nicht feſtſtellen. An den verſchiedenſten Ecken und Enden Deutſchlands haben ſich Spuren ſeiner Anweſenheit, ſogar ſeines furchtbaren Endes erhalten. Im ſchwäbiſchen Stift Maulbronn gibt es einen Fauſtthurm, in Erfurt

die Fauſtgaſſe, in Leipzig den Fauſtkeller, in Prag das Fauſthaus. Zu Krakau ſoll der gefährliche Abenteurer die ſchwarze Magie ſtudirt und ſie dann bald vor dieſem, bald vor jenem Hofe, vor dem Herzog von Parma, dem Kurfürſten von Sachſen, dem Fürſten von Anhalt, in Innsbruck ſogar vor Kaiſer Karl dem Fünften ausgeübt haben. Im Vatikan zu Rom trieb er unſichtbar drei Tage lang allerlei Poſſen und Schelmenſtreiche und ward, nach jahrelangen Irrfahrten durch Europa, im Harem des Großfürſten zu Conſtantinopel geſehen, maskirt als der Papſt, aber unter den heiligen Gewändern den unheiligſten Schabernack ſpielend. Die Schlußſcene, da ihn, nach Ablauf der vierundzwanzigjährigen Vertragsfriſt, die Teufel, bis dahin ſeine gehorſamen Diener, zerreißen, wird verſchiedentlich angeſetzt: in den Thurm zu Maulbronn, in ein Haus zu Köln, in ein Schloß in Holland; an allen drei Stellen, wie an manchem anderen durch Mord und Todtſchlag verrufenen Platz der Geſchichte, hat der Finger der Sage die bekannten unvertilgbaren Blutflecken auf Mauer und Eſtrich gezeichnet. So ziehen ſich durch die Chronik des geſammten

ſechzehnten Jahrhunderts wie Runenſchriften die Schnörkel der nach allen Richtungen ausgedehnten Fauſtſage, am reichſten ausgebildet in Wittenberg, an der Wiege der Reformation. Eine feſte Geſtalt gewinnen ſie zum erſten Male in dem Fauſtbuche, deſſen älteſte Ausgabe im Jahre 1587 zur Herbſtmeſſe in Frankfurt am Main erſchien. In ihm findet ſich das vollſtändige Material ſchon beiſammen, welches ſpäter von der Dichtkunſt frei behandelt worden iſt: der Abfall Fauſt's von Gott, motivirt durch übermüthiges Streben nach Erkenntniß und Macht; die Beſchwörung des Teufels, der unter dem Namen Mephiſtopheles eingeführt wird; die mit Blut vollzogene Verſchreibung an dieſen, auf fünfundzwanzig Jahre ausgeſtellt; ein unſtätes, abenteuerliches und ausſchweifendes Leben während dieſer Friſt; nach ihrem Ablauf die Höllenfahrt. Dies der Inhalt des älteſten, ſchulgerecht in drei Abtheilungen und 77 Capitel eingetheilten Volksbuches vom Doctor Fauſt. Es dauert nicht ein Jahrzehent, bis daſſelbe in zahlreichen Wiederholungen, Auflagen, Umarbeitungen, Ueberſetzungen ſich in ganz Deutſchland, ſogar über deſſen Grenzen

hinaus verbreitet hat. Der Stoff lag in der Luft, der Schwarzkünstler wuchs sich, wie durch die Wirkung seiner eigenen Zauberkraft, binnen unglaublich kurzer Zeit in die volksthümlichste Gestalt der germanischen Sage aus. Dieselbe wanderte, bald in gereimten Vierzeilern, bald in ungebundener Erzählungsform, durch ganz Deutschland, längs dem Rheine nach Holland, über See nach Dänemark und England. Dort nahm sich zum ersten Male die Hand eines schöpferischen Dichters ihrer an: Christoph Marlowe, einer der berühmtesten Zeitgenossen Shakespeare's, schrieb kurz nach dem Jahre 1590 eine Tragödie: Doctor Faustus. Diese kehrte dann nach Deutschland zurück, vermuthlich mit den sogenannten englischen Komödianten, welche im siebenzehnten Jahrhundert und noch vor dessen Beginn auf ihrem umherziehenden Thespiskarren englische Stücke nach Deutschland und in die Niederlande herüberbrachten. Aber das noch in den rohesten Anfängen steckende deutsche Theater bot dem eigenen Sohn keine Heimstätte. Die Riesengestalt mußte sich bequemen, in den engen Kasten des Puppenspiels zu schlüpfen, der in allen größeren Städten von einem

Platz zum anderen, von Gasse zu Gasse umherzog und auf Messen, Jahrmärkten, Kirchweihen unter den übrigen Volksluſtbarkeiten eine hervorragende Stelle einnahm, Fauſt als Volksbüchlein, auf Löſchpapier gedruckt, in Knittelverſe gebracht, durch Bänkelſänger heruntergeorgelt; Fauſt als Puppenkomödie, von Marionetten im leinenen Zelt, beſten Falls in der Bretterbude abgeſpielt. Wol ſind das rohe Formen, dürftige Umgebungen, in welchen die urſprünglich zwiefache Verkörperung der größten deutſchen Sage ſich darſtellt. Aber wir dürfen deswegen weder von dieſer noch von jenen geringſchätzig urtheilen. In die Volksbücher, die noch bis in unſere Tage hinein an Straßenecken und im Kramladen ſich behauptet haben und nur Schritt vor Schritt dem Platzregen der Zeitungen und der Sündfluth des fliegenden Buchhandels weichen, in dieſe Volksbücher flüchtet ſich während des Mittelalters recht oft die ächte, die wahre Poeſie, während die gelehrten Köpfe, die gekrönten Dichter der Zeit ſich vom Volk immer weiter entfernen, in Dunſt und Schwulſt der Schule verkümmern, pappendeckelne Schäferſpiele und Schäferorden fabriciren,

oder gar in ſchmählicher Knechtſchaft unter todtem Latein und uſurpatoriſchem Franzöſiſch untergehen. Bis auf den einzigen braven Schuhmachermeiſter von Nürnberg findet ſich kaum ein Poet für nationale Stoffe und volksthümliche Richtung in der öden Steppe, die ſich zwiſchen dem Abend des Mittelalters und dem Morgen einer neuen Aera ausdehnt. Die Schleſier, Lohenſtein, Gryphius, — aus ihnen allen ſprüht nicht ein Funke des göttlichen Feuers, das ſchon in den bloßen Titeln der Volksbücher uns entgegenlodert: Fauſt, Don Juan, Medea, Alceſte, Genoveva, der verlorene Sohn, Judith und Holofernes, Eſther und Haman. Sie ſchöpfen aus den ewigen Quellen der Poeſie, der Bildung, aus der Bibel und der Antike, aus populären Ueberlieferungen und volksthümlichen Sagenſchätzen. Und was die Marionetten-Theater anbetrifft, ſo haben wir ſie uns gar nicht ſo einfach zu denken, ſei es in ihrem Repertoire, oder in ihrer Technik, wie es der Name anzugeben ſcheint. Sie ſpielen im ganzen Mittelalter eine bedeutende Rolle, hängen wie an unſichtbaren Fäden unter einander zuſammen und vervollkommnen ſich

eigentlich ungleich früher und rascher als die Theater, die geraumer Zeit bedürfen, ehe sie sich aus den Klosterhöfen und Schulsälen oder aus den Fastnachts- und Jahrmarktsbuden entschieden ablösen. Durch alle Gräuel des dreißigjährigen Krieges, durch die exclusive Cultur des achtzehnten Jahrhunderts, bis in die Mitte des neunzehnten sind die Marionetten siegreich hindurchgegangen, als keineswegs unwichtige Träger nationaler Literatur und Kunst. Das Puppenspiel Faust, neuerdings auf künstlichem Wege hergestellt, in seiner ursprünglichen Fassung ein wunderliches Mischerzeugniß aus dem Volksbuche, aus Marlowe's englischer Tragödie und aus dem stereotypen Humore Hanswurfts und seiner Gesellen, dies Puppenspiel ist der wirkliche Urältervater von Goethe's Faust, aus dem ihrerseits wiederum die größten Tondichter, Maler, Zeichner, Bildhauer der Gegenwart geschöpft haben. Wie die verschiedensten Gesellschaften dasselbe in Ober- und Nieder-Deutschland, in Belgien und Holland, in Dänemark und in der Schweiz, kurz, im ganzen germanischen Sprachgebiete viele, viele Jahre hindurch aufgeführt haben, so stellt es — obgleich

das paradox lauten mag — die Fauſtſage reiner als Goethe dar; hundert Male wirkſamer als das Volksbuch ohnehin, und durchweg ächt dramatiſch. Goethe muß ſich an vielen entſcheidenden Stellen, ſeinem Plan gemäß, von der Sage entfernen, namentlich am Schluß, für welchen die Höllenfahrt doch immer weſentlich bleibt. Mephiſtopheles iſt nichts weniger als der rechte Volksteufel, der im Puppenſpiel in mehreren Exemplaren und Geſtalten erſcheint, als behaarter Affe, als Hund, als Bär. Die Verſchreibung geſchieht viel unwirkſamer auf dem größten Hoftheater, als in der Marionetten-Bude, wo ein Rabe die Urkunde in ſeinem Schnabel getragen bringt und Fauſt mit einer Hahnenfeder von Mehphiſto's ſpitzem Hute unterzeichnet, die er zuvor in das ſichtbarlich aus ſeiner Hand quillende Blut getaucht hat. Und Kaſchperl, mein unvergeßlicher, unſterblicher Freund Kaſchperl, der du endeſt, wie ich angefangen, mit einem Nachtwächterliede, und anfängſt, wie ich enden möchte, in weltüberwindendem Humor dem Satan ſelbſt ein Schnippchen ſchlagend! Noch klingt mir in den Ohren dein unnachahmliches: „Hehehe", lange vor

deinem Auftreten schon hinter den Coulissen hörbar, und das zwerchfellerschütternde Gelächter von hundert jungen und alten Kinderstimmen, wenn dein parodistisches Zauberwort „Perlicke, Perlacke" die citirten Höllengeister im Nu verschwinden, im Nu erscheinen ließ, oder wenn du mit deinem bösen Weibe Gretel nach allen Schauern der Höllenfahrt zum gemüthlichen Beschlusse ein eheliches Prügelduett mit obligatem Kehraustanz aufführtest! Auch im höheren, ja im höchsten poetischen Sinne ist dieser unmittelbare Uebergang von dunkler Tragik in helle Komik, von Faust's Qualen in des Hanswursten Späße, vom Bunde Faust's mit dem Bösen zu dem lächerlichen Miethsvertrag zwischen Kaschperl und Wagner, bezeichnend und bedeutungsvoll. Wird dadurch doch ausgedrückt, daß der beschränkte, sich gefangen gebende Menschenverstand, die heilige Einfalt des Naturkindes Gefahren entgeht, denen ein, alle Fesseln brechender Titanengeist rettungslos zum Opfer fällt.

In Druck ist das alte Puppenspiel von Dr. Johannes Faust schwerlich gelegt worden. Um bei dem zuschauenden Publicum seine Zugkraft nicht einzubüßen, mußte es dem lesenden vorenthalten

bleiben; mehr noch den concurrirenden Unternehmungen, die alle ihren eigenen Faust, vermuthlich mit Variationen, Zusätzen, auch Censurstrichen sowol der Herren Principale, als der hohen Polizei zu Markte brachten. Einer der namhaftesten Puppenspieler, welcher Oesterreich und Süddeutschland frequentirte, hieß Geißelbrecht: er stammte aus Wien und war noch im ersten Viertel unseres Jahrhunderts thätig. Den Faust hat er zum letzten Male 1817 in Frankfurt am Main aufgeführt. Am Schlusse seines Manuscripts sollen sich, eigenhändig von ihm beigefügt, die Worte vorgefunden haben: „Alles, was unterstrichen ist, bewegt mich, daß ich Fausten nie wieder aufführen werde." Vielleicht waren dem Manne mit seinem Reichthume Gewissensscrupel über Faustens gotteslästerliche Teufelsbeschwörungen und Kaschperls lockere Späße gekommen. Aus ähnlichen Motiven wurde in Berlin, um 1800 herum, auf des Pietisten Spener Betrieb das Stück verboten; worauf es die oberdeutsche Gesellschaft Schütz und Dreher, zuletzt in Potsdam seßhaft, doch wiederum in den zwanziger Jahren zu Berlin darstellte. Noch 1844 wurde es daselbst

geſehen, und fünf Jahre ſpäter, 1849, im Jubeljahr der Geburt Goethe's, war es mir beſchieden, auf dem Dultplatz in München in der Bude eines Herrn Brummer aus Miesbach meinen lieben alten Puppen-Fauſt zu ſehen, obendrein mit der beruhigenden Anzeige auf dem Zettel, daß alles Anſtößige und Unerlaubte beſeitigt worden ſei. Vielleicht war meine verderbte Natur Schuld daran, daß mir trotz deſſen oder gar deswegen das Stück lange nicht mehr ſo gut gefiel, wie es mir zehn Jahre früher auf meiner erſten Rheinreiſe in Köln gefallen, wo ich Hennesche (ſo heißt Kaſchperl am Niederrhein) einen halben Tag nachlief und ſeinetwegen faſt den Dom verſäumt hätte. Jeden Falls war inzwiſchen im Kunſtſtyl und in der Dramaturgie des Marionettentheaters eine weſentliche Veränderung vorgegangen. Herrn Brummer's Puppen imponirten mir als mechaniſche Muſter- und Meiſterwerke; man ſah die Drähte mit bloßem Auge kaum, an denen ſie hingen, und ſie konnten nicht blos Hände und Füße bewegen, ſondern einzelne Finger, die Augen rollen, die Zunge herausſtrecken, veritables Feuer ſpeien und mehrere dergleichen raffinirte Nüancen

des denkenden Schauspielers verrichten. Irre ich nicht, so befand sich Miesbach damals bereits auf dem abschüssigen Wege alles Meiningens, und es sollte mich in der That gar nicht wundern, wenn in weiteren fünfundzwanzig Jahren aus dem Idealismus der freien Marionettenbude sich der Realismus einer ständigen Miesbacher Bühne mit menschlichen Menschendarstellern entwickelt haben würde.

Verunglimpfen wir unsere prächtigen Puppenspiele darum nicht. Sie haben eine internationale Mission in der Theatergeschichte erfüllt und in ihrer leichten Beweglichkeit, ihrer weittragenden Wirkung, ihrer kaum glaublich scheinenden Verbreitung kostbare Dienste geleistet. Wir, die wir der folge- und segensreichen Erfindung von Dampfschiffen, Eisenbahnen, Telegraphen uns erfreuen, des Vorzuges eines eigenen Communications-Ministeriums nicht zu gedenken, wir sollten uns deswegen nicht einbilden, die Communication selbst erfunden zu haben. Handel und Wandel nicht allein, auch Wissenschaften und Künste sind, trotz Grenzsperre und Sprachenverwirrung, im Mittelalter in fortwährender Völkerwanderung, in anregender Wechselwirkung begriffen. Am Ende des

sechzehnten Jahrhunderts schickt Deutschland seine Faustsage nach England; gleichsam mit umgehender Fluth kommt ein Faustdrama von England nach Deutschland zurück. Leblose Marionetten bringen das Puppenspiel Faust, dunkle Samenkörner einer Wunderblume, mit günstigem Winde über ganz Europa, und am Ende des siebzehnten Jahrhunderts blühen auf den vornehmsten Kunstbühnen Spaniens, Italiens, Frankreichs die Ableger des ursprünglich fremden Gewächses. Noch ein Jahrhundert, und Goethe schenkt der Weltliteratur seinen Faust, nicht mehr Sage, nicht mehr Puppenspiel, obwol beider Spuren noch an sich tragend, die größte poetische Schöpfung aller Zeiten und aller Völker, welche nun ein für alle Male den Stoff abschließt und dessen vollendete Typen für ewig feststellt.

Was die wälschen Blutsverwandten des germanischen Faust anbetrifft, welche sämmtlich aus dem siebenzehnten Jahrhundert stammen, so ist von ihnen schon im Allgemeinen gesagt worden, daß sie dem Urbilde gleichen, nur mit der charakteristischen Verschiedenheit des Blutes, der Race. Die Sage verwandelt sich, sobald sie über die Alpen, die Pyrenäen, die Vogesen geht. Aus dem Doctor Johann

wird ein Don Juan, ein Don Giovanni, aus dem fahrenden Schüler ein irrender Ritter, aber nicht ein girrender Troubadour oder ein seinen Stand ironisirender Don Quixote, sondern ein dämonischer Wüstling. Die Gier des Wissens, welche den nordischen Denker aus seinen stillen Kreisen in die weite Welt, dann in den Bann des Bösen treibt, sie schlägt in dem warmen, sinnlichen Süden um in die Gier des Genießens, in unersättlichen Lebens- und Liebesdrang. Beide, Faust und Don Juan, verfallen zuletzt der Hölle; jener bewußt, vorsätzlich, kraft eines Vertrages; dieser in natürlicher, nothwendiger Folge seiner Ruchlosigkeit und der offenen trotzigen Auflehnung gegen das Sittengesetz.

Der zuerst unter den romanischen Dichtern den Stoff der überlieferten Sage künstlerisch behandelte, war der berühmte spanische Dramatiker Tirso de Molina, mit wahrem Namen Gabriel Tellez geheißen, Beneficiat des Ordens unserer Lieben-Frau. Er greift seinen Helden Don Juan Tenorio aus einer der edelsten Familien Sevilla's und nennt das Stück, welches in der Blüthezeit des spanischen Theaters, in der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahr-

hunderts, erſchien: Der Verführer von Sevilla und der ſteinerne Gaſt. Daſſelbe zählt nicht zu den beſſeren Arbeiten des ſehr fruchtbaren Verfaſſers, obwol es reich iſt an dichteriſchen Schönheiten, reicher noch an ſtarker Bühnenwirkung, wie ſolche der Epoche überhaupt eigen. Don Juan, als frevelhafter Wüſtling mit den ſchärfſten Zügen gezeichnet, in glühenden Farben gemalt, bleibt im durchſchlagenden Grundton Spanier, Chriſt, Katholik. Der deutſche Fauſt fällt ab vom Glauben, wie von der Kirche; der franzöſiſche Don Juan, wie ihn Molière geſchaffen, bekennt ſich offen zum Gottesleugner und Atheiſten. Der ſpaniſch geborene Don Juan hingegen verlangt in ſeinem letzten Stündlein ausdrücklich nach einem Beichtiger, und bei dem Mahl, welches ihm der ſteinerne Gaſt auf ſeine Einladung zurückgibt, werden, unter Begleitung düſterer Bußgeſänge, die ſchwerſten Strafen und Qualen der Hölle in ſinnlichſter Weiſe an dem Uebelthäter vollzogen; er wird geſpeiſt aus Schüſſeln voll Scorpionen und Schlangen, gelabt aus Bechern voll eſſigſaurer Galle. Dazwiſchen fallen dann immer die Späße des in keinem ſpaniſchen Drama fehlenden Grazioſo, Catali-

non genannt, aus welchem Molière ſeinen Sganarelle, da Ponte-Mozart ihren Leporello gemacht haben; beiläufig die letzte Wandlung, welche die Figuren und Motive deſſelben Stückes in faſt allen europäiſchen Literaturen während des langen Zeitraumes zweier voller Jahrhunderte erfahren haben. In der zweiten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts iſt das beliebte Drama zu Paris gleichzeitig in drei verſchiedenen Sprachen geſpielt worden: franzöſiſch, italieniſch, ſpaniſch. Die verſchiedenartigſten Bearbeitungen jagten einander, darunter Senſationsſtücke der ſchauerlichſten Gattung und derbe Harlequinaden, aus denen das Puppenſpiel wiederum hervorſieht. Aus einer der letzteren iſt zum Beiſpiel der Spaß von Leporello's Schönheitsgallerie entſtanden; deſſen Ahnherr, Arlechino in eigener Perſon, warf die viele Ellen lange Pergamentrolle von der Bühne in's Parterre, ein Ende in der Hand behaltend, und forderte das männliche Publicum auf, nachzuſehen, ob Niemand ſeine Ehefrau oder ſeine Geliebte auf der Liſte finde.

Wir können um ſo leichter auf die Analyſe der zahlreichen Ausgaben verzichten, als die Fabel weſent-

lich dieſelbe iſt, wie in dem Textbuche zu Mozart's Oper. Nur Molière's Don Juan wollen wir im Vorübergehen noch mit einem Blicke ſtreifen, da er ebenfalls in ſeiner Volksart von lehrreicher Eigenthümlichkeit iſt. Das Stück heißt bekanntlich: Don Juan, ou le festin de Pierre, ein Titel, deſſen zweiter Theil vielen Schriftgelehrten ein Stein des Anſtoßes geworden. Sie kannten aus dem Spaniſchen, dem Italieniſchen wol einen ſteinernen Gaſt (convidado de piedra, — convitato di pietra), aber ein ſteinernes Gaſtmahl kam ihnen mit Recht ſchwer verdaulich vor. Nun ſoll aber das franzöſiſche Pierre gar nicht „Stein" bedeuten, ſondern den Vornamen, den der Comthur in dem italieniſchen Drama Giliberti's führt: Pietro de Ulloa, woraus der Franzoſe Dorimond im Jahre 1658, allerdings, der Zweideutigkeit halber, ungeſchickt genug, le festin de Pierre, das Gaſtmahl Don Pedro's, macht. Molière's Stück, erſchienen 1665, behielt den Titel bei, änderte aber mit gewohnter Freiheit und zugleich Meiſterſchaft Stoff, Perſonen, Fabel und Charakteriſtik. Sein Don Juan iſt der Vorläufer ſeines Tartufe, dieſem weder an innerer

Bedeutung noch an nachhaltiger Wirkung vergleichbar, wol aber in der Tendenz. Im Don Juan plänkeln die Tirailleure, welche der Dichter in seinem Kampf auf Tod und Leben gegen die Clique der Scheinheiligen vorausschickt, um in Tartufe die Kerntruppen und das schwere Geschütz in's Feld zu führen. Auch die Aerzte, gegen die der eingebildete Kranke loszieht, kriegen im Don Juan den ersten Seitenhieb ab. Das ganze Stück offenbart schon, daß es Abend geworden ist, düsterer Abend im Gemüth des Dichters. Keine Spur mehr von dem heiteren Himmel, der lichten Weltanschauung, welche über den Erzeugnissen der ersten Periode blauen. Molière's Scherze bluten jetzt, sein Spott ist vergiftet. Wenn er früher die Marquis, ihren Stand und dessen Gebrechen lächerlich gemacht hat, so stellt er im Don Juan einen Cavalier im gehässigsten Lichte dar; derselbe ist nicht blos sitten- und grundsatzlos, sondern herzlos dazu, verlogen gegen seinen arglosen Vater, ein Scheinheiliger, der seine Passionen versteckt, ein Gottesleugner, mit seinem Atheismus noch großthuend. Das Strafgericht, das über den unverbesserlichen Sünder hereinbricht, wird in

dem französischen Stück sehr summarisch und kurz behandelt. In Madrid mochte dem Publicum ein Höllentribunal mit allem schauerlichen Zubehör Eindruck machen; Molière's Pariser hätten vielleicht dazu gelacht, und so begnügt sich der Dichter, seinen Helden nach ein paar hastigen Wechselreden unter dem Griffe des steinernen Gespenstes schnell versinken zu lassen. Gegen diesen, beinahe nur symbolischen Abschluß sticht denn freilich die blutige Execution an Faust, die das Puppenspiel vollzieht, ebenso sehr ab wie das großartige Finale der Oper Don Juan.

Noch einen Seitensprung, und wir sind wieder in unserem Stoffe, im Faust. Das barockste Gegenstück zu letzterem hat der größte der spanischen Dramatiker geliefert, Calderon, im wunderthätigen Magus, der mit Faust ebenso oft verglichen, als ihm entgegengehalten worden ist. Aeußere Spuren eines Zusammenhanges beider Sagen lassen sich kaum nachweisen, während die innere Verwandtschaft und die Aehnlichkeit der dichterischen Behandlung sich in vielen und bezeichnenden Stellen aufdrängt. Cyprian, der in der Chronik der Heiligen und Märtyrer als Sanct Cyprian von Carthago seine

Stelle gefunden, wird uns in Calderon's Stück zu Antiochien vorgestellt. In der Exposition bekennt er sich als Heide und Polytheist, aber durch Zweifel in seinem Glauben irregemacht, und philosophirt über die Natur des Göttlichen. Dieser Anfang entspricht genau dem großen Monolog, mit dem Faust beginnt, sowol im Puppenspiel wie bei Goethe. Beide, Faust und Cyprian, gleichen sich auch in der Tracht; sie treten auf im schwarzen Talar des Gelehrten. Wie bei Faust Mephistopheles, so findet bei Cyprian der Dämon sich ein; aber — ein wesentlicher Unterschied — Mephistopheles erscheint auf Faust's Beschwörung, der Dämon macht sich ungerufen an Cyprian, um ihn zu versuchen. Er erscheint in Maske und Tracht eines Cavaliers. Es folgt eine metaphysische Disputation über Monotheismus uud Polytheismus, in welcher der Dämon unterliegt und deswegen gelobt, Cyprian durch die Macht weiblicher Schönheit zu verführen. Dies gelingt, allein nur auf einer Seite: bei Cyprian, welcher sich dem enthüllten Dämon gegen Justina's Besitz verschreibt und von ihm in der Magie sich unterrichten läßt. Die andere Seite, Justina, eine

Christin, widersteht ebenso der Werbung Cyprians wie der Versuchung des Dämons, der selbst von ihrem Reiz gefangen wird. Die siegreiche Macht ihres Glaubens bewährt sich sowol an dem Dämon, der als machtlos gegen sie beschämt abziehen muß, wie an Cyprian, den sie von seinen Zweifeln heilt, durch Hinweisung auf den allein wahren Gott der Christen. Cyprian und Justina, als seine Bekenner zum Tode verurtheilt, vereinigen sich auf dem Wege zum Schaffot, und über den enthaupteten Leichen des Märtyrer-Paares muß der Dämon, auf einer Schlange reitend, seine Niederlage eingestehen, die Rechtfertigung Justina's und Cyprian's und den Triumph der Religion des Kreuzes verkünden. In diesem Ende geht der wunderthätige Magus wieder ab von dem Magus aus Wittenberg, wie ihn das Volksbuch und das Puppenspiel geben, da sich an diesem das hölliſche Strafgericht wirklich vollzieht. Dagegen finden sich Calderon und Goethe zusammen in der Rettung ihrer gefallenen Helden durch die göttliche Gnade. Anders konnten, auch der ursprünglichen Anlage und der Intention der zwei großen Dichter gemäß, ihre Stücke nicht schließen: Goethe's

Fauſt darf nicht untergehen, Calderon's Cyprian kann es nicht. Als bühnenfähige Dramen an einander gemeſſen, überragt das ſpaniſche das deutſche; die Compoſition des erſteren iſt einfacher, klarer, abgeſchloſſener, der Styl einheitlicher, die theatraliſche Wirkung untadelbar. Dagegen hat das deutſche Werk vor dem ſpaniſchen voraus die Univerſalität des Inhalts und der Tendenz. Der Fauſt von Goethe gehört der Weltliteratur an; der wunderthätige Magus iſt ſpecifiſch ſpaniſch. Durch jenen weht der Sturm, der die Blätter der Weltgeſchichte umwendet; dieſer duftet nach dem Weihrauch katholiſcher Kirchen. Jener iſt ein Drama; dieſer das Drama.

Ein Vergleich nach der anderen Seite, dem Puppenſpiel und den ihm folgenden italieniſchen und franzöſiſchen Volksſtücken, zeigt uns den ſpaniſchen Dichter in ſeiner vollen, ſtolzen, ſtrengen Größe. Er zuerſt hat den Stoff idealiſirt, poetiſch concentrirt, dramatiſch geſtaltet. So hoch und ſo feſt ſteigt er auf dem Kothurn einher, daß dieſer zuweilen in ſeiner Fremdartigkeit an Stelzen gemahnt, und wo er zum Soccus des Luſtſpiels ſich herabläßt, geſchieht dies immer mit feinem Geſchmack und nach

künſtleriſcher Intention. Calderon's Grazioſo iſt dem italieniſchen Arlechino und dem deutſchen Hannswurſt oder Kasperl weit überlegen, und die Beziehung der drei humoriſtiſchen Figuren zu den ernſten bleibt immer die einer bewußten Ironiſirung, eines neckiſchen Gegenſpieles, ohne ſelbſtändig und unvermittelt in das Ganze einzugreifen. Clarin und Moscon, die Diener des wunderthätigen Magus, parodiren ihren Herrn und necken den Dämon, während Livia, die Zofe der Heldin, durch ihre doppelte Liebe Juſtina, das ideale Urbild weiblicher Reinheit, als Folie zu illuſtriren beſtimmt iſt. Außerordentlich komiſch wirkt der Auftritt, in welchem Clarin Cyprian's tragiſche Verſchreibung an den Dämon in komiſcher Tonart variirt, zu dieſem Zwecke ein Taſchentuch von mehr als zweifelhafter Reinheit hervorzieht und ſich ſelbſt auf die Naſe ſchlägt, um das zur Unterzeichnung nöthige Blut zu gewinnen. Dicht neben einer ſo grotesken Scene ſteht dann die im höchſten Pathos geſprochene Beſchwörung des Dämon an die Höllengeiſter, welche Juſtina's Tugend verſuchen ſollen. Der ganze feurige Schmelz ſpaniſcher Sprache und Poeſie liegt über den von

unsichtbaren Geisterchören gesungenen Strophen, welche, gleich schwülen, düfteschwangeren Hauchen einer südlichen Frühlingsnacht, die trotz ihrem Widerstreben tief und innerlich erglühende Jungfrau umwehen. Alles in Allem genommen, haben wir im wunderthätigen Magus eines der erhabensten Werke Calderon's vor uns, zu dem Besten zählend, was die dramatische Poesie aller Zeiten und Völker hervorgebracht hat.

Wir müssen eine tüchtige Strecke Wegs heruntersteigen, wenn wir nach diesem Meisterwerk einer reifen und reichen Literatur das Probestück eines ohne Zweifel berufenen Dichters und einer Uebergangsepoche betrachten wollen: Marlowe's Faust; das erste eigentliche Faustdrama, den unmittelbaren Abkömmling des deutschen Volksbuches über Faust und zugleich den Vorläufer des deutschen Puppenspieles Faust. Da ist Anfängerschaft, bis zur Rohheit ungebildet, mehr theatralisch als dramatisch, unsicher in der Auffassung, mangelhaft in der Ausführung. Wol verräth mancher Zug den genialen Dichter, aber kaum einer den geschulten Künstler. Der humoristische Theil, breit genug angelegt, strotzt

von herzlich ſchlechten, plumpen Späßen, und der ernſte läßt jede tiefere Charakteriſtik, jede überlegte Compoſition, jede feſte Führung der Handlung und deren befriedigenden Abſchluß vermiſſen. Marlowe's Held iſt weder ein philoſophiſcher Zweifler, wie Goethe's Fauſt, noch ein religiöſer, wie Calderon's Magus. Er ſtellt ſich uns dar als ein ganz gewöhnlicher Hexenmeiſter, der die ſchwarze Kunſt nur erlernt hat, um ein tolles Lotterbubenleben zu führen. Nachdem er ſich dem Teufel verſchrieben und dafür übernatürliche Kräfte erlangt hat, weiß er dieſe zu keinem höheren Zwecke zu benützen, als um ſchlechte, vielmehr dumme Streiche in der Welt zu machen, ein paar ſchwache Edelfrauen zu berücken, den Papſt zu mißhandeln, einem Pferdehändler eine Mähre aus Stroh in betrügeriſchem Handel aufzuhängen, und was dergleichen durchaus triviale Narrenspoſſen mehr ſind, mit welchen etwa ein junger Vollblut-Engländer aus dem Zeitalter der Königin Eliſabeth, vielleicht auch noch aus ſpäteren Tagen, auf ſeiner Bildungsreiſe über den Continent ſein Geld und ſeine Zeit durchbrachte. Nur als Fauſt, der Ueberlieferung des Volksbuches

gemäß, die Erſcheinung der Helena aus der Unterwelt heraufbeſchwört, erhebt ſich Marlowe zu einem hochpoetiſchen Hymnus auf ihre Schönheit. Dem ſchwachen Fauſt ſteht ein noch ſchwächerer Teufel gegenüber, mit leichter Variante des gebräuchlichen, ſeiner Etymologie nach bisher nicht völlig erklärten Namens Mephoſtophiles genannt. Er iſt ein melancholiſcher Teufel, deſſen Phyſiognomie eine Familienähnlichkeit mit Byron's Satan aufweiſt. Die Fabel des Drama's, durch welche ſich beide Hauptfiguren locker genug hinſchleppen, miſcht deutſche, engliſche, italieniſche Zuſtände und Perſonen willkürlich und mit naiver Mißhandlung der Geographie und der Geſchichte durcheinander. Dazu ein ſchwerfälliger ſceniſcher Apparat, wie er den Anfängen der engliſchen Tragödie eigenthümlich iſt; unaufhörliche Verwandlungen des Schauplatzes; lyriſche Excurſe, die dem Chor zufallen, einer halb allegoriſchen, halb populären Zwittergeſtalt, und eine, von ſchwülſtiger Extravaganz in die platteſte Dürrheit abfallende Sprache.

Doch wollen wir nicht ungerecht ſein, wollen weder für den ſpaniſchen Dichter, noch wider den

engliſchen Partei nehmen. Beide können richtig nur gewürdigt werden, wenn man ſie nicht aus ihrer Zeit, ihrem Lande herausreißt. In der erſten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts ſteht Spanien auf einer vergleichsweiſe ſehr hohen Macht- und Culturſtufe, das ſpaniſche Theater namentlich in ſeinem Zenith. Calderon erſcheint als der Gipfel eines ganzen Gebirgszuges großer Dramatiker, in ſich vereinigend die vielſeitige Bildung ſeiner Epoche und die fruchtbaren Ueberlieferungen einer vollkommen organiſirten Nationalbühne, an deren Aufbau ſich eine ganze Reihe kunſtliebender Könige und ein reich begabtes, für phantaſtiſche Romantik und freieſten Humor gleich empfängliches Volk betheiligt hatten. Ganz anders das England der Königin Eliſabeth, das Theater der vorſhakeſpeariſchen Zeit, die Stellung Marlowe's. Daß er ein ächter, ein voller Poet geweſen, beweiſt ſein Jude aus Maltha, ſein Tamerlan. Im Fauſt wagte er ſich auf ein Feld, das ihm und ſeinem Publicum gleich fremd. Hätte er es auch verſtanden, die metaphyſiſche Seite ſeines Stoffes auszubeuten oder gar ihn ſymboliſch zu behandeln, Niemand würde ihn

verſtanden haben. Das damalige England glaubt alles Ernſtes an Zaubereien und Teufelskünſte, wie es Hexen verbrennt und Alchymiſten aufhängt. Aber an einen Zauberer, der aus tieferen Beweggründen als grobem Sinnengenuſſe zu Liebe dem Böſen ſich verſchreibt und ſchließlich dann doch durch die göttliche Gnade oder die Kraft ſeiner Buße gerettet wird, an einen ſolchen Fauſt würde ein ſolches England nicht geglaubt haben. Marlowe's Fauſt iſt nichts weiter als die urſprüngliche Legende, in ein theatraliſches Flügelkleid geſteckt und auf ungehobelte Bühnenbretter gebracht. Die Frage liegt nahe, was Shakeſpeare aus der Volksſage gemacht haben würde, er, der ſeine unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenoſſen mit den Siebenmeilenſtiefeln des incommenſurablen Genies im Nu überholt. Aber ebenſo nahe liegt der Vergleich mit Goethe's Fauſt, der um zwei Jahrhunderte ſpäter zur Welt kommt, und auf welchen Marlowe's Werk in ſo manchem Zug doch wie ahnungsvoll hinführt, wie wenn die Intuition des Dichters das höchſte Ideal von Ferne erkannt hätte. Deß zum Beweiſe diene Marlowe's letzte Scene:

(Wittenberg. Es ſchlägt eilf Uhr.)

Fauſt.

O Fauſtus,
Jetzt haſt du nur ein Stündlein noch zu leben,
Und dann biſt du verdammt in Ewigkeit. —
Steht ſtill, ihr nimmermüden Himmelsſphären,
Und hemmt den Lauf der Zeit, eh' zwölf ſie ſchlägt!
Natur, ſchlag' wieder auf dein ſchönes Aug' und gib
Uns ew'gen Tag! O laß zum Jahr die Stunde werden,
Zum Mond, zur Woche, nur zu einem Tag,
Daß Fauſt bereu' und ſeine Seele rette!
O lente lente currite noctis equi!*) —
Fort gehn die Stern', es rinnt die Zeit, der Pendel ſchwingt,
Der Teufel naht, die Hölle thut ſich auf. —
O, auf zum Himmel, Fauſt! — Wer reißt mich nieder? —
Sieh, wie's da oben wogt von Chriſti Blut!
Ein Tropfen kann mich retten — o mein Chriſt!
Ich ruf' ihn an — o hilf mir, Lucifer!
Wo iſt es nun? — 's iſt aus!
Und ſieh, ein dräu'nder Arm, ein finſtrer Braun! —
O Berg und Hügel, kommt, kommt, fallt auf mich,
Und deckt mich vor des Himmels ſchwerem Zorn!
Nicht? — Nun, ſo ſtürz' ich häuptlings in die Erde!
Thu' auf dich, Erde! — Willſt mich nicht verſchlingen? —
Ihr Sterne, die mir die Geburt regiert,
Die mich dem Tod, der Hölle preisgegeben,
Jetzt zieht mich auf, gleich einem Nebeldunſt,
In jener ſchwarzen Wolke ſchwangern Schooß,
Daß mein Gebein aus ihres Schlundes Dampf
Sie ſpeie, wenn die Stürme ſie zerreißen —
Doch meine Seele laßt zum Himmel ſchweben!

---

*) Langſam, o langſam rennet, ihr Roſſe der Nacht!
(Citat aus Ovid.)

(Die Uhr ſchlägt halb zwölf.)

Die eine Hälft' iſt hin, bald auch die andre. —
O muß die Seele für die Sünde leiden,
So ſetz' ein Ende für die ſtete Qual!
Laß tauſend Jahr' mich in der Hölle leben,
Ja hunderttauſend, aber rette dann!
Ach, den Verdammten iſt kein Ziel geſteckt!
Warum biſt du kein ſeelenloſes Weſen?
Warum iſt dieſe deine Seel' unſterblich?
O Seelenwand'rung, o Pythagoras!
Wenn dieſe Seele von mir flög' und ſich
Zu einem Thier verkehrte! —
Glücklich ſind alle Thiere, denn ſie ſterben
Und ihre Seelen fliegen in die Lüfte,
Doch meine lebt zur ew'gen Höllenqual! —
Verflucht die Eltern, welche mich erzeugten!
Nein, fluch' dir ſelber, Fauſt, fluch' Lucifern,
Der um des Himmels Freuden dich betrogen!

(Es ſchlägt zwölf.)

Es ſchlägt, es ſchlägt! Nun, Leib, zerfließ' in Luft!
Sonſt trägt dich flugs zur Hölle Lucifer!
O Seele, ſchmilz zu kleinen Waſſertropfen,
Fall' in den Ocean, damit dich Keiner finde!

(Donner. Die Teufel kommen.)

O Gnade, Himmel! Schau' ſo ſtolz nicht nieder!
Ottern und Schlangen, laßt mich athmen noch!
Klaff', ſchwarze Hölle, nicht! Fort, Lucifer!
O Mephoſtophiles! In's Feu'r die Bücher!

(Die Teufel zerreißen ihn, dann verſchwinden ſie.)

Die Studenten treten auf.

Erſter.

Kommt, Herren, laßt den Doctor uns beſuchen,
Denn ſolche Schreckensnacht ward nie geſehn,

So lange dieſe Welt geſchaffen iſt;
Solch furchtbar Schrei'n und Kreiſchen hört' ich nie.
Gott gebe, daß der Doctor durchgekommen.

Zweiter.

O Himmel, hilf! Da liegen ſeine Glieder
Umher, zerriſſen von der Hand des Todes.

Dritter.

Das that der Teufel, dem ſich Fauſt ergeben,
Denn zwiſchen Zwölf und Eins, wenn ich nicht irre,
Hört' ich ihn ſchrei'n und laut um Hilfe rufen.
Da ſchien das ganze Haus in Feu'r zu ſteh'n
Und Höllenſchauer gingen durch die Kammern.

Zweiter.

Nun wohl, ihr Herrn, wie auch ſein Ende war,
Daß jede Chriſtenſeele d'rob erbebt,
Doch war er einſt bewundert als ein Meiſter
Von hoher Weisheit auf den deutſchen Schulen.
D'rum laßt uns den zerſtückten Leib beſtatten,
Und die Studenten all' in ſchwarzer Trauer
Soll'n ſeinem ernſten Leichenzuge folgen. (Ab.)

Chor tritt auf.

Gebrochen iſt der Zweig, der nach den Wolken ſtrebte,
Verbannt Apollo's grüner Lorbeerſproß,
Der manche Blätter trieb in dieſem weiſen Manne.
Fauſt iſt dahin. Betrachtet ſeinen Sturz,
So daß ſein Mißgeſchick den Klugen warne,
Verbot'ner Weisheit grübelnd nachzugeh'n;
Denn ihre Tiefe lockt vorſchnellen Erdenwitz,
Zu thun, was hier und dort der Seele wenig nützt'.

II.

So oft ich in Frankfurt am Main, unſerer lieben, weiland auch freien Reichs- und Krönungs-Stadt, über den großen Hirſchgraben luſtwandle, wird mir vor dem Hauſe, welches eine Marmortafel als Goethe's Vaterhaus bezeichnet, eine reizende kleine Scene aus dem Anfange von „Wahrheit und Dichtung" lebendig. Durch das Geräms — ſo heißt das Gitterwerk, welches in behäbigen Bürgerhäuſern der alten Zeit die Fenſter des Erdgeſchoſſes, halb zum Schmuck, halb zum Schutz, in weitgeſchweiftem Bogen einrahmt, — taucht mir Wölfchens Lockenkopf auf; ein raphaeliſcher Kinderkopf, der ſich ſpäter, in Trippel's Büſte, zum Apollino auswächſt und noch ſpäter ſo lang und ſo gewaltſam zum olympiſchen Jupiter hinaufſtyliſirt, dreſſirt und friſirt wird, bis er, in David's effect-

haſchender, bombaſtiſcher Coloſſal-Büſte, das Ideal eines unheilbaren Waſſerkopfes glücklich erreicht. Jung Wolfgang iſt eben, eines ſchönen Nachmittags, damit beſchäftigt, aus dem Geräms alles unlängſt auf dem Töpfermarkt erſtandene Irdengeſchirr, ſowol das den Kindern geſchenkte Spielzeug, als den ernſthaften Küchenbedarf, Stück für Stück auf die Gaſſe zu werfen, um ſich an dem Anblick zu weiden, „wie es ſo ſchön zerbricht". Ein Gaudium der Straßenjugend vom großen und kleinen Hirſchgraben und auch erwachſener Standesperſonen, inſonderheit „derer von Ochſenbein", die als freundliche Nachbaren in „Wahrheit und Dichtung" verewigt worden ſind. Ob in dieſem Scherbengericht die kunſtgeſchichtliche Miſſion des Donnergottes präfigurirt wird, deſſen Keil ſo manche Thon- und Töpfer-Waare des literariſchen Jahrmarkts zerſchmettert hat — das weiß ich nicht. Wol aber bilde ich mir ein, daß in dem nämlichen Geräms ein paar Jahre ſpäter eine andere Kinderſcene geſpielt haben mag, die von weittragendem Einfluſſe geweſen iſt. Von dort aus genoß der Knabe Goethe mit Schweſter Cornelia und dem weiblichen Dienſtperſonal, hinter

dem Rücken des geſtrengen „Herrn Rath“, ſeines Vaters, das Puppenſpiel Fauſt, welches er auf ſeinem eigenen Puppen-Theater, dem letzten Weihnachtsgeſchenk einer zärtlichen Großmutter, unſtreitig alsbald reproducirte. Ein paar Jahre ſpäter, ein paar Häuſer weiter, am Römerberg, oder in der neuen Kräm, fand der leſebegierige ABC-Schütz auf dem Tiſche des Büchertrödlers das Volksbuch Fauſt. Beſtand doch in Frankfurt der Verlag — Goethe ſagt: die Fabrik — der mit ſtehenden Lettern auf ſchreckliches Löſchpapier faſt unleſerlich gedruckten Volksſchriften, unter welchen Fauſt ſicher um ſo weniger fehlte, als, wie wir geſehen haben, eben in Frankfurt die erſte Ausgabe des Fauſtbüchleins erſchienen war. Die Wiege Goethe's iſt auch Fauſt's Wiege; in die Kindheit des Dichters verlieren ſich die erſten geheimnißvollen Wurzeln ſeines größten Werkes. Da der Jüngling Goethe über die Schwelle des geſegneten Hauſes am Hirſchgraben ſchreitet, nimmt er ſchon die triebkräftigen Keime mit, zunächſt nach Straßburg, wo ſie im Schatten des Münſters aufzuquellen beginnen. Und der Mann Goethe ſchleppt zwei volle Menſchenalter

hindurch die ſchwere Bürde des ungeheuren Stoffes in ſich umher, gewiß eine erdrückende Laſt an manchem heißen Arbeitstage, in ſchlafloſen Nächten ein geſpenſtiſcher Alp. Wenige Schritte erſt vor der ehernen Pforte der weimariſchen Fürſtengruft legt der Greis Goethe den vollendeten Fauſt nieder, verſchloſſen mit ſieben Siegeln, eine Erbſchaft, die er aus mehreren Jahrhunderten übernommen, ſein Vermächtniß an das deutſche Volk, an die Weltliteratur, an die Menſchheit.

Welchen Deutſchen, und kenne er noch ſo genau den Goethe'ſchen Fauſt, die zweite Bibel unſerer Nation, überrieſelt nicht ein leiſer Schauer beim Eintritt in das Allerheiligſte unſeres nationalen Schriftthums, als ſei es ein deutſcher Dom, Eichendom oder Domkirche, deren hohe Wölbungen und dämmerhelle Säulenhallen ihn magiſch umfangen? Nicht hundert Jahre iſt es her, daß ſich der Wunderbau in ſeinen Anfängen zum erſten Male aufgethan; nicht fünfzig, daß er vollendet daſteht. In dieſer, vergleichsweiſe kurzen Zeit iſt Goethe's Fauſt das Gemeingut aller Nationen geworden, die ſchwerverſtändlichſte und dennoch populärſte aller

Dichtungen, der Quell, aus welchem die Maler aller Schulen, die Musiker aller Style, die dramatischen Künstler aller Fächer schöpfen, das ewige Räthel, an dessen Lösung tiefsinnige Philosophen und vielwisserische Literarhistoriker sich versucht haben. Faust überall, in der Wissenschaft, in der Kunst! In Mailand habe ich ihn tanzen sehen, und zwar ausdrucksvoll und wirksam tanzen; das Ballet, viel älter als Gounod's Oper, war ein kosmopolitisches Werk wie diese: das Tanzpoëm deutsch, die Musik italienisch, die Prima Ballerina, Gretchen, eine Engländerin, mit Namen Fitz-James. Der Faustwalzer auf dem schottischen Dudelsack hat mich über alle Seen des romantischen Hochlands begleitet. In den Bronzeläden der Pariser Boulevards verfolgen den Flaneur auf Schritt und Tritt Faust, Gretchen, Mephisto in allen möglichen und einigen unmöglichen Stellungen. In Deutschland endlich hat, charakteristisch genug, die Gelehrsamkeit sich zuerst und zumeist mit Faust beschäftigt und mit wahrem Bienenfleiß eine ganze Faust-Literatur zusammengetragen, so umfänglich und unübersehbar, daß ein eigener Wegweiser durch dieselbe erschienen, der für

ſich allein einen ſtattlichen Band füllt. Hinter dieſem „ſchätzbaren Material“ iſt denn allmälig die urſprüngliche Materie verſchwunden, und es gibt ohne Zweifel mehr gebildete Leute, die einen Commentar zum zweiten Theil des Fauſt geleſen haben, als ſolche, die den zweiten Theil kennen. An den gothiſchen Dom ſind — wie das im bequemlebigen Mittelalter Mode geworden — ſo viele Seiten-Kapellen, byzantiniſche, romaniſche, zopfige, ſo viele Buden für den Kleinverkehr, ſo viele Höker- und Trödler-Stände angeklebt worden, daß ein freier Standpunkt für die Betrachtung der Façade und der Portale ſchwer zu gewinnen iſt. Hätte der alte Goethe den ganzen Spectakel noch mit angeſehen, den er mit ſeinem Fauſt angeſtiftet, wie würde er in's Fäuſtchen darüber gelacht haben — er, der ſich gar oft ein Vergnügen daraus gemacht, hohen Adel und verehrliches Publicum zu myſtificiren, indem er Verſteckens mit ihnen ſpielte und Nüſſe zum Knacken vorſetzte, von denen der Schalk im Voraus gewußt, daß ſie hohl oder von Stein waren!

Und deßungeachtet, bei dem verwirrenden Reich-

thum der Faust-Literatur, welche auffälligen Mängel! Prachtausgaben in allen Formaten, illustrirt von ersten Zeichnern der Gegenwart, deutsche, englische, französische, russische; aber keine Volksausgabe mit kurzen, erläuternden Noten unter dem Text, ohne welche der zweite Theil schlechterdings unverständlich, sogar unlesbar bleibt. Philosophische Streitschriften für und wider aus allen Richtungen; jedoch keine reine und volle ästhetische Würdigung des ganzen Werkes, so lange Derjenige, der allein oder doch am besten unter den Lebenden eine solche zu geben vermöchte, Fritz Vischer, von seiner leidenschaftlichen Voreingenommenheit gegen den zweiten Theil nicht ablassen mag. Aufführungen des ersten Theils in der Gestalt von Drama, Oper, Ballet auf allen Bühnen; Versuche mit dem zweiten auf einzelnen, Bruchstücke daraus bei Theaterfestlichkeiten; hingegen niemals und nirgends eine genügende Darstellung des Ganzen, zu Stande gebracht durch die Mitwirkung aller Künste, von allen Mitteln der heutigen Theatertechnik getragen.

In diese Lücke einzutreten — es ist keine leichte, aber eine lohnende Aufgabe. Nur um das Pro-

gramm einer nationalen Fauſtaufführung in den erſten, unſicheren Zügen feſtzuſtellen, müſſen wir uns vor Allem eingehend das Werk des Dichters vergegenwärtigen. Wir wollen es betrachten, aber mit unbewaffnetem Auge, weder durch die gefärbten Gläſer des Kritikers, noch durch das Mikroſkop des Antiquars. Dabei werden wir freilich nicht einen Zauberſchlüſſel entdecken, der uns alle Heimlichkeiten des Zauberſchloſſes aufthut, auch nicht das Recept zu einem verjüngenden Wundertränklein, das den zweiten Theil, ein Product des Greiſenalters, mit dem erſten, dem Erſtling einer Dichter-Jugend, ausgleicht. Aber wir werden uns, zum Zwecke einer Reproduction auf dem realen Theater, in dem Werke orientiren, aus der Geneſis deſſelben das Verhältniß zwiſchen Dichter und Gedicht, Dichter und Helden, Dichter und Zeit erkennen und die künſtleriſche Compoſition des Ganzen, ihre Gliederung, ihre mannigfach verſchlungene Handlung überblicken. Die Abſicht dieſer vorbereitenden Studien geht dahin, die dreifache Ueberzeugung zu erlangen: erſtens, daß der ganze Fauſt nothwendig iſt, um die Idee des Werkes und die Intention des Verfaſſers zu

decken; zweitens, daß erſter Theil und zweiter Theil innerlich und äußerlich zuſammenhängen, zuſammengehören, wie ſie denn von vornherein zuſammen gedacht und nur vereinzelt, ſtück- und ruckweiſe, gemacht worden ſind; drittens, daß Fauſt ein dramatiſches Gedicht iſt, zwar eines in der breiteſten und lockerſten Form, allein immerhin kein todtgeborenes Buchdrama, ſondern ein lebensfähiges Bühnenſtück, welches das Theater ſich anzueignen das Recht und die Macht hat, ſogar im höheren Sinne die verfluchte Pflicht und Schuldigkeit.

Die Anfänge des Goethe'ſchen Fauſt fallen in die Jahre 1770, 1771; vielleicht ſchon in 1769, das zwanzigſte Lebensjahr des Dichters. Daß Goethe die Volksſage gekannt hat, beweiſt die Aeußerung in „Wahrheit und Dichtung": „Die Puppenſpielfabel Fauſt's klang und ſummte gar vieltönig in mir wieder; auch ich hatte mich in allem Wiſſen umhergetrieben und war früh genug auf die Eitelkeit deſſelben hingewieſen worden; ich hatte es auch im Leben auf allerlei Weiſe verſucht und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen." Wir nehmen von dieſen merkwürdigen

Worten einſtweilen nur vorübergehend Act; ſie beweiſen, daß der Dichter bewußt und vorſätzlich mit ſeinem Helden ſich identificirt: Fauſt iſt Goethe, Goethe iſt Fauſt. Später werden wir auf die Bedeutung dieſes Verhältniſſes zurückkommen, während wir jetzt die Fauſt-Zeitrechnung weiter verfolgen. Erſt 1790, volle zwanzig Jahre nach dem Beginne der poetiſchen Conception, erſcheint, obendrein nur als ein Bruchſtück, der erſte Theil. In der Geſtalt, in welcher wir ihn beſitzen, iſt er nicht früher als 1808 gedruckt worden, wiederum achtzehn Jahre nach dem urſprünglichen, in der Umarbeitung weſentlich modificirten Fragment. Während des gleichen, anſehnlichen Zeitraumes begegnen wir ſchon wiederholt in Goethe's weitverzweigter Correſpondenz deutlichen Spuren des zweiten Theils. Wie der erſte erſcheint auch dieſer zuerſt in einem Bruchſtück: „Helena, klaſſiſch-romantiſche Phantasmagorie", 1827 herausgegeben, und darauf vollendet im Jahre 1831, ein Jahr vor des Meiſters Ableben. Sechzig Jahre und darüber umfaßt die Werdezeit eines einzigen Werkes; freilich diejenige eines Rieſen! Uns iſt in der ganzen Literaturgeſchichte kein Beiſpiel

bekannt einer ſolchen oder nur annähernd ähnlichen Spät- und Schwergeburt. Kaum daß umfängliche Sammelwerke gelehrter Geſellſchaften ſo lange Zeit bis zu ihrer Vollendung gebraucht haben. Da weiß man denn in der That nicht, was mehr zu bewundern iſt: der Muth des zwanzigjährigen Jünglings, der, ſchier mit dem erſten Griffe ſeiner Fauſt, einen Fauſt anpackt, um das enge, armſelige Puppenſpiel in eine Welttragödie auszubauen, — oder die Kraft und Ausdauer des achtzigjährigen Greiſes, der, nach unzähligen Ablenkungen, Unterbrechungen, Verſchleppungen, Verleidungen, immer wieder zu der Hauptaufgabe ſeines reichen Lebens zurückkehrt und mit faſt erſtarrter Hand den ſchwerſten Stoff in der ſprödeſten Form bewältigt.

Was beweiſen außerdem die trockenen Ziffern unſerer chronologiſchen Rechnung? Vor Allem die Thatſache, daß Goethe den vollſtändigen Plan des Fauſt in ſich getragen, bevor, oder doch als er an die Ausarbeitung ging. Mancher Kritiker hat, verleitet durch die Ungleichartigkeit der einzelnen Beſtandtheile, ſich die Sache ſo zurechtgelegt, daß er Goethe von ſeinem Stoffe willenlos getragen,

bald hierhin, bald dorthin getrieben werden läßt. Dem ist nicht so, dem kann so nicht sein; zeigt doch der Dichter perspectivisch in einigen bedeutungsvollen Zügen der Vorspiele auf dem Theater und im Himmel die ganze Handlung. Den Urstoff erfindet er allerdings nicht; vielmehr findet er ihn in der Sage, im Puppenspiel. Hätte er die mittelalterliche Fabel als solche nur poetisch gestalten wollen, er würde uns, vorbehalten den Unterschied zwischen den zwei Zeitaltern und den zwei Dichtern, eine Marlowe'sche Tragikomödie gebracht haben. Er aber eignet sich mit voller, persönlicher wie dichterischer Freiheit die überlieferte Sage an, gestaltet sie um nach seiner Auffassung, führt sie aus in der von ihm erfundenen und wie ein Eigenthum beherrschten Form. So schafft, so bildet nur ein Meister der Plastik. Den ungeheuren Marmorblock, der wie ein Gebirge drohend und drückend vor ihm steht, er setzt ihn in Punkte, sobald nach den Exercitien im Thon-Modell die fertige Statue vor seinem geistigen Auge steht. Nun kann er, wie die Stimmung ihn überkommt, an jedem Punkte zu jeder Zeit anfangen, aufhören. Dem Zufall und

der Stunde bleibt nichts überlaſſen, es ſei denn dies oder jenes Detail, ein Charakterzug, ein Motiv, eine Wendung, wie ſie im vollen Fluſſe der Production als ihr höchſter Reiz den Künſtler ſelbſt überraſchen, Eingebungen aus einer unbekannten Sphäre, worüber er weder ſich noch Fremden Rechenſchaft abzulegen vermag. In den heterogenſten, oft in widerſprechenden Umgebungen drängt ſich da wol ein Gedanke auf und vor, der ohne Verzug feſtgehalten, erledigt werden will. In der Villa Borgheſe hat Goethe die Hexenküche geſchrieben, den nordiſchen, mittelalterlich düſtren Spuk unter Pinien und Palmen, und die finſtre Kerkerſcene, welche den erſten Theil des Fauſt beſchließt, ſie reicht in ihren Anfängen vielleicht bis in das ſüße, ſonnige Idyll von Seſenheim.

Wir haben von Marmor geſprochen. Das Gleichniß trifft nicht zu. Iphigenie iſt aus pariſchem Marmor, Hermann und Dorothea aus deutſchem Granit, Fauſt ein Geſtein vulkaniſchen Urſprungs. Er ſtammt aus der vielbeſprochenen Sturm- und Drang-Periode, welcher auch die gleichaltrigen Geſchwiſter angehören — Prometheus, Werther, Götz.

Sie alle ſehen einander ähnlich in einem durchgehenden Familienzuge. Nur iſt Fauſt der kräftigſte von ihnen. Prometheus, den wir im Vorbeigehen beſucht, iſt zwar ein Titane, aber er geht unter in Paſſivität, in Reſignation. Werther, „der vielbeweinte Schatten", weiß mit ſeiner, das iſt: mit Goethe's, krankhafter Empfindſamkeit nichts Anderes anzufangen, als daß er ſie und ſich mit einem Piſtolenſchuß aus der Welt ſchafft. Götz von Berlichingen, mit der eiſernen Hand, begräbt ſich unter den Trümmern einer eiſernen Zeit. Wie ſie iſt Fauſt ein leidender, kämpfender Held; aber er unterliegt nicht, wie ſie. Den bereits gemiſchten Gifttrank ſetzt er ab vom Munde; er will nicht ſterben, ſondern leben, in ſeinem Sinne leben. Das iſt ein Zeichen, daß der Dichter eine ſchwere Kriſis überwunden hat, daß eine ganze kritiſche Zeit überwunden worden iſt. Den Inhalt dieſer Zeit, ihre Zerriſſenheit, das Zwei-Seelen-Fieber („Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Bruſt!"), den „Weltſchmerz", wie ihn mit einem emphatiſchen Namen die Epigonen getauft haben, — alle dieſe Triebe einer aus Rand und Band gegangenen

Epoche, einer „Welt aus den Fugen", überträgt Goethe auf Faust, um sich ihrer zu entäußern. Den mittelalterlichen Faust macht er zum Träger seiner modernen Weltanschauung; das achtzehnte Jahrhundert wird transponirt in das sechzehnte. Das wäre ein Act poetischer Gewaltthätigkeit oder das Kunststück tendenziöser Taschenspielerei, bestände nicht eine wirkliche, tiefe Wahlverwandtschaft zwischen dem sechzehnten und achtzehnten Jahrhundert, zwischen Reformation und Revolution. Diese trägt den Kampf aus, den jene begonnen. Eine Kaulbach'sche Hunnen-Schlacht, nur in umgekehrter Composition, aus den Wolken zur Erde sich herunterziehend. Die Streiter, welche in der idealen Welt des Gedankens, des Dogma's, der Kirche gefochten haben, schlagen materielle Schlachten gegen den morschen Staat und die verfaulte Gesellschaft. Vulkanischer Boden hier wie dort; Umsturz aller Schranken; entfesselte Leidenschaften; unstete Lust zum Wandern, Wandeln, Wechseln; ein Heißhunger nach unbeschränktem Wissen, der auf geheimnißvollen Wegen, durch verbotene Künste sich zu sättigen trachtet; ein brennender Durst nach Genuß, nach

Freiheit, Macht, Herrschaft: in allen diesen Zügen begegnen sich Goethe und Faust. Da aber durch natürliche Mittel ein unnatürliches Streben nicht zu erfüllen ist, so muß Faust, was Goethe nicht kann, übernatürliche Kräfte zu Hilfe rufen: Faust verschreibt sich dem Teufel. In dieser Wendung tritt das achtzehnte Jahrhundert wieder hinter das sechzehnte, die Dichtung hinter die Sage, Goethe hinter Faust. Das Zeitalter der Reformation glaubt an den Teufel, an die Wirkung sündhafter Verträge mit ihm, an Heimsuchungen durch böse Geister; warf doch Luther eigenhändig dem Fürsten der Finsterniß das Tintenfaß an den gehörnten Kopf. So darf, so muß denn auch Faust, der Magier, an ihn glauben, von welchem ihm ja die Kraft stammt, Wunder zu thun. Aber das achtzehnte Jahrhundert, das Jahrhundert Voltaire's, glaubt nicht an den Teufel; auch Goethe nicht. Darum ist sein Mephistopheles nichts weniger als der wahre, ächte, mittelalterliche Satan; nicht der böse Feind, sondern ein humoristischer Geist; der Geist, der verneint, die negative Seite Faust's; „ein Theil von jener Kraft, die stets das Böse

will und ſtets das Gute ſchafft"; ein civiliſirter Teufel, der ſich zur Noth auch am hell-lichten Tage, unter dem Sonnenſchein der Aufklärung kann ſehen laſſen. Dieſer Auffaſſung gemäß geſtaltet ſich das Verhältniß zwiſchen den zwei Verbündeten in eigenthümlicher Art. Im Volksbuche muß der Teufel vierundzwanzig Jahre lang dem Doctor Fauſt zu Willen ſein, wofür dieſer im fünfundzwanzigſten Jahre von Jenem kurz und gut geholt, zerriſſen, in die Hölle geſchleppt wird. Anders bei Goethe. Da verkehren Fauſt und Mephiſtopheles nicht wei Herr und Diener, ſondern ſtellenweiſe wie gemüthliche Kameraden mit einander, bald nach akademiſchem Styl gelahrter Scholaſtiker disputirend, bald „die kleine und die große Welt" durchſtreifend, am Hof und im Kriege thätig, nach erhabenen Zielen ſtrebend auf gemeinem Wege, und nach gemeinen Zielen auf erhabenem Wege. Während Fauſt mit ſeinen höheren Zwecken wächſt, ſchrumpft Mephiſto allmälig zuſammen, aus einer Maske in die andere getrieben, bis er gegen das Ende hin faſt gänzlich verſchwindet. Das Ende kann demnach nicht der Sieg Mephiſtopheles', der Untergang Fauſt's ſein.

Im Volksbuche, im Puppenspiele, bei Marlowe unterliegt Faust, ebenso wie Don Juan. Auch die Romantiker, Schlegel an der Spitze, verlangten seinen Untergang. Aber Goethe's Faust wird, der Idee des Gedichts, der Tendenz des Dichters entsprechend, zum Schlusse gerettet; und zwar nicht durch die Kraft des Glaubens, wie Calderon's wunderthätiger Magus, sondern durch die Kraft des reinen Menschengeistes. Mit dieser selbständigen Aenderung der Tradition übt nun das achtzehnte Jahrhundert wieder sein volles Recht. Goethe führt den bei ihm allein möglichen Schluß herbei. Der Vertrag ist null und nichtig; Faust, obwol er geirrt, so lang er gestrebt, wird, nachdem er gebüßt, was er gefehlt, von den himmlischen Heerschaaren den Höllengeistern entrissen und in seine ewige Heimath emporgetragen.

Sehen wir zu, durch welche Phasen der Dichter seinen Helden an dies Ziel geführt.

Beim ersten Theil können wir kurz sein; Jedermann kennt ihn, oder glaubt ihn zu kennen, wenn gleich ein volles Verständniß des ersten Theiles ohne den zweiten im Grunde nicht möglich ist.

Goethe fängt wörtlich ebenso an, wie das Puppenspiel, mit dem Monolog in Faust's Studirstube, der sich zum Monodram erweitert. Den weiteren Gang der Handlung und die Scenen-Folge zu erzählen ist nicht nöthig; wir werden darauf zurückkommen, wenn es sich um Herstellung wesentlicher, willkürlich oder zwangsweise ausgelassener Stellen handelt. Bis zum Schlusse des ersten Theiles, der Liebestragödie, ist Alles längst bekanntes Land. Auch was letztere bedeutet, brauchen wir nicht zu erörtern. Mit ein paar, von der Straße, am Brunnen aufgelesenen Figuren, durch eine weder kühn erfundene, noch künstlich gesteigerte Handlung hat der Dichter die tiefste, erschütterndste Wirkung hervorgebracht, welche die erhabenste Tragik jemals erzielte. Gretchen ist eine unerreichbare, namentlich auch eine unübersetzbare, urdeutsche Gestalt; das verkörperte Ideal germanischer Poesie. Valentin's Heimkehr und Tod, die Dom-Scene, der Mark und Bein zermalmende Abschluß in der Kerkerscene, — sie sind, obwol mit einigen Linien hingeworfen, Meisterstücke der Composition und der Farbengebung. Verweilen wir nicht bei diesem Hauptbilde des

ersten Theiles, wie es Goethe, für die Oekonomie des ganzen Werkes schier zu lang, gethan, gleichsam selbst gefesselt durch den unaussprechlichen Reiz seiner Schöpfung. Mit einer schrillen Dissonanz reißt das großartige Finale des ersten Theiles ab. Stimme, von innen, verhallend: „Heinrich, Heinrich!“

— Beiläufig gesagt: dieser Ruf hat vielleicht Veranlassung gegeben, daß Goethe seinen Faust aus Johann in Heinrich umgetauft, eine Aenderung, deren Grund meines Wissens nirgends aufgedeckt worden ist, die aber ohne Grund von Goethe sicher nicht gemacht worden wäre. Würde die verhallende Stimme „Johann! Johann!“ ausgerufen haben, so hätte sich vielleicht die Disharmonie in allgemeine Heiterkeit des Publikums aufgelöst. Wie, abermals beiläufig gesagt, ein unauslöschliches Gelächter das Fallen des Vorhanges begleitete, als nach der Aufführung des Faust, erster Theil, auf einer schwäbischen Hofbühne ein Chorist, den man auf der Probe einzustudiren vergaß, mit einer durch den alemannischen Nasenlaut sanft gedämpften Baßstimme vom Schnürboden herniederschrie: „Isch gerettet!“ —

Mit dieſer ſchlechten, aber aus dem Leben gegriffenen Theater-Anekdote haben wir uns glücklich bis an die Schwelle des zweiten Theiles durchgeſchlagen. Ich geſtehe, daß mir vor dem Ueberſchreiten einigermaßen bangt. Er iſt ſo verrufen, dieſer zweite Theil, bei der Kritik als mißrathen, bei dem Publicum als unverſtändlich, im Theater als undarſtellbar. Soll damit nichts weiter geſagt werden, als daß Fauſt, zweiter Theil, weniger leicht zu leſen iſt, als ein Tauchnitziſcher Senſationsroman, und ſchwerer in Scene zu ſetzen, als ein Pariſer Demimonde-Stück, ſo erkläre ich mich einverſtanden. Aber zugeben, daß ein Sinn des zweiten Theiles ſchlechterdings nicht herauszufinden ſei, das hieße zugeben, es habe derſelbe überhaupt keinen Sinn, und der Rückſchluß auf die unleugbare Erfolgloſigkeit der vereinzelt gewagten Bühnendarſtellungen iſt, in dieſem Falle wie in ſo manchem anderen, ein Trugſchluß. Nein, der zweite Theil iſt zu verſtehen, wenn nur der Leſer nicht eine unüberwindliche Denkfaulheit mitbringt. Nein, der zweite Theil iſt zu geben, wenn diesſeits und jenſeits des Vorhanges neben einigem guten Willen

viel Muth und Ausdauer bewährt wird. Eines muß dabei freilich von vornherein acceptirt werden: die Grundverschiedenheit, die Ungleichartigkeit beider Theile. Sie ist ebenso offenbar und augenfällig, wie natürlich, ja nothwendig. Frühjahr und Herbst haben und behalten nun einmal zwei verschiedene Gesichter. Zwischen erstem Theil und zweitem Theil liegt eine Kluft, die wir chronologisch schon gemessen und auf ein volles Menschenalter abgeschätzt haben. Dieser Unterschied in der Zeit ist nicht einmal das bedeutsamste Moment des Vergleiches; die Verwandlung, welche mit dem Dichter vor sich gegangen, fällt viel nachdrücklicher in's Gewicht, wenn man ersten und zweiten Theil gegen einander abwägt. Die Sturm- und Drang-Periode gehört der Vergangenheit an; Goethe ist von dem ganzen Kreise jugendlicher Feuerköpfe, welche sie geschaffen, der einzige, der sich durch eigene Kraft befreit und zu innerem wie äußerem Gleichgewicht durchgerungen hat. Sein guter Stern führt ihn in gemessene Bahnen, an den Musenhof Karl August's und Amaliens, auf die classische Erde Italiens, durch eine in sich abgeschlossene Welt

zurück in ihn selbst, der sich schon verloren gegeben. Kann das Wesen des Dichters von dieser Wandlung unberührt bleiben, kann es sein Princip in der Kunst, seine Tendenz, sein Styl? Auf den Götz ist die Iphigenia gefolgt, wie bei Schiller der Wallenstein auf die Räuber. Was zwischen diesen in Wesen und Form himmelweit verschiedenen Dichtungen liegt, der Proceß der Klärung einer Dichternatur, er ist keine Krankheit, auch nicht eine Abnahme der Kraft, am allerwenigsten ein Abfall von dem Jugendideal; sondern ein normales Wachsthum, die Befestigung und Entwicklung der Gesundheit. Setzen wir einmal den Fall, Goethe und Schiller wären in der Richtung fortgegangen, welche ihre wilden Erstlinge einschlugen, der Ritter Götz, der Räuber Moor, an welchem Extrem würden sie angelangt sein? Als letztes Drama Schiller's besäßen wir nicht Tell, das unsterbliche Schwanenlied des treuen Sängers der Freiheit, als Meisterwerk Goethe's nicht Faust, die große Tragödie der Menschheit, vielleicht aber eine Reihe von Criminal- oder Inceſt-Stücken, dergleichen uns die neuromantischen oder socialistischen Ultras der

Franzoſen darzubieten wagen; Producte aus dem Irrenhaus, die das Publicum und den Verfaſſer in das Irrenhaus führen zu wollen ſcheinen. Danken wir es der guten deutſchen Natur unſerer Dioskuren, welche ſie und uns vor einem ſolchen Ausgang unſerer claſſiſchen Literaturperiode bewahrt hat. Ihr Moſt, das Gewächs eines feurigen Bodens und gewitterſchwangerer Sommer, iſt nach überſtandener Gährung reiner, edler, goldener Wein geworden. Ohne dieſe Gährung, was hätten wir eingekeltert? — Räubereſſig, Kartoffelfuſel!

Aus dem Moderduft der Kerkerſcene, mit welcher der erſte Theil des Fauſt ſchließt, führt der Beginn des zweiten uns in friſche, freie Luft. Fauſt, auf blumigen Raſen gebettet, ermüdet, unruhig, ſchlafſuchend, wird von den Chören hilf- und troſtreicher Elfen eingewiegt; eine Scene, die von dem ganzen Zauber Goethe'ſcher Lyrik übergoſſen iſt, im Grundriſſe des Geſammtwerkes das Seitenſtück zum „Vorſpiel im Himmel". Mit einem Monolog welcher hehr und herrlich iſt wie der Sonnenaufgang, den er ſchildert, erwacht der gefallene Titane zu neuem Leben. Sein dämoniſcher Trieb, der in der

„kleinen Welt" nicht gestillt, vielmehr durch schweres Leid gesteigert und verschärft worden ist, reißt ihn fort in die „große Welt". Mephisto führt ihn, dem Programm und dem Pact getreu, zuerst an den Kaiserhof, auf die Höhen der Gesellschaft. Wir erinnern uns, daß diese Wendung aus dem Volksbuche stammt. Mit einem glänzenden Maskenfest gelingt es, die über den Verfall des Reiches allerhöchst verstimmte Majestät zu zerstreuen. Wie Souveräne sind — und sein müssen, um Souveräne sein zu können — unbedenklich im Ausbeuten, unersättlich im Begehren, ungeduldig im Erwarten, heischt der Kaiser von seinem neuen Maître des menus plaisirs auch in ernsten Angelegenheiten Rath und Beistand. Eben noch Oberceremonienmeister, wird Faust Finanzminister, berufen zur Rettung des zerrütteten Staatsschatzes, an welcher Aufgabe Kanzler und Marschalk, Heer- und Schatzmeister vergeblich sich versucht haben. Mephisto füllt das leere Portefeuille mit Papiergeld, eine Maßregel, die heutzutage nicht einmal mehr den Reiz der Neuheit würde beanspruchen können. Desto verständlicher ist und bleibt für jede Zeit der vor-

trefflich ausgeführte, mit den wirksamsten Zügen ausgestattete Auftritt, in welchem Hof und Volk um den Gold bedeutenden Papierregen sich balgen. Zur Zeit der Entstehung hatte derselbe durch die Assignatenwirthschaft der französischen Republik wol noch eine besondere Pointe.

Hierauf befiehlt der Kaiser dem neuen, wunderthätigen Hofmagier, nachdem derselbe auf dem Gebiete des Nützlichen sich bewährt hat, auch im Reiche des Schönen seine Kunst auszuüben. Das Urbild aller Schönheit, Helena, und ihren Gatten Paris soll Faust aus der Unterwelt an den Hof heraufbeschwören. Dies Motiv mag auf den ersten Blick mit den Haaren herbeigezogen scheinen, nur um einen für die Intentionen der Faustdichtung nothwendigen Uebergang in die classische Welt zu vermitteln. Allein auch ohne diesen künstlerischen Zweck ist dasselbe hinlänglich begründet. In der Volkssage, sowol im Märchen, wie im Puppenspiel, kommt Helena, die Trojanerin, vor, freilich mehr im Style der Belle Hélène Meister Offenbach's, als in klassisch-idealer Gestalt. Auch des Sohnes wird erwähnt, den sie dem Faust geboren. Außerdem galt es

für ein ſtehendes Kunſtſtück der mittelalterlichen Nekromantie, antike Geſtalten zu citiren, Könige und Helden des Alterthums. In der neueſten Zeit machen die Spiritiſten, Tiſchrücker, Geiſterklopfer wol noch ähnliche Geſchäfte. Wer erinnert ſich nicht der intimen Soiréen in den Tuilerien, bei welchen der Amerikaner Hume vor einem gewählten und geweihten Kreiſe in der Fauſtrolle gaſtirte?

Die Erſcheinung Helena's, von den blaſirten Herren und Damen des Hofes mit ziemlich banaler und kühler Kritik aufgenommen, bezaubert dafür den Zauberer um ſo mächtiger. Wie Fauſt, den Trank der Hexe im Leibe, bei Gretchens erſtem Anblick in ſinnlicher Liebe entbrannte, ſo entzündet der erſte Anblick Helena's in ihm ein verzehrendes Feuer, halb phantaſtiſcher, halb künſtleriſcher Art. Er muß ſie beſitzen, nicht als Schatten, ſondern leibhaftig, in Fleiſch und Blut, zu wirklichem Leben zurückgerufen. Da Mephiſto, das böſe Princip, über das Reich der Schönheit keine Macht beſitzt — (das Böſe ſtellt ſich in demſelben nur als das Häßliche dar, weswegen Mephiſto in dem antikiſirenden Drama Helena als Phorkyade, in ein

garſtiges altes Weib, ſich verkleiden muß), — ſo ſteigt Fauſt ſelbſt, mit dem magiſchen Hauptſchlüſſel bewaffnet, in die Unterwelt, zum geheimnißvollen Sitze der „Mütter" der Urkräfte der raſtlos ſchaffenden Natur, hinab und führt, wie Orpheus die Eurydice, ſeine Helena in die Oberwelt zurück. Nach dem Zwiſchenſpiel der claſſiſchen Walpurgisnacht, das von mythologiſchen Räthſelgeſtalten wimmelt, entrollt ſich auf dem Schauplatze der düſteren, blutigen Königsburg der Atriden und in einer idylliſchen Landſchaft Arkadiens die claſſiſche Tragödie: Helena, mit dem ganzen Apparate des altgriechiſchen Theaters, feierlichen Aufzügen und Chorgeſängen, in Trimetern geſchrieben, die von lyriſchen Versmaßen unterbrochen werden. Fauſt, nach des Dichters Vorſchrift „in mittelalterlich-ritterliche Hoftracht gekleidet", führt ſeine germaniſchen Heereshaufen herbei, in denen ſich die Völkerwanderung verſinnlicht, und richtet für Helena den Thron Menelaus' wieder auf, deſſen Beſitz mit ihr theilend. Ihre Verbindung wird vollzogen, die der Romantik mit dem claſſiſchen Princip, des Germanenthums mit dem Hellenenthum. Allerdings eine

ſchattenhafte Welt, dies improviſirte Königthum im Peloponnes; ſowie durch den myſtiſchen Liebesbund ein Grabeshauch weht, der an die Braut von Korinth mahnt; leiſer Moſchusduft, für die überreizten Nerven eines heutigen Theaterpublicums eher anziehend, als abſtoßend. Ueber Nacht, mit dem Tode Euphorions, des Sohnes Fauſt's und der Helena, von Goethe bekanntlich auf Lord Byron gedeutet, zerſtiebt die Herrlichkeit: Helena entſchwebt aus den Armen Fauſt's, die nur ihr Gewand und ihren Schleier umfaſſen.

Der vierte Act ſieht Fauſt als Feldherrn, wieder in den Dienſten des Kaiſers, welchem ſich ein Gegenkaiſer in den Weg geſtellt hat. Mit jedem Schritte, den wir in der Dichtung vorwärts machen, wächſt die Allegorie und die Symbolik; mit ihnen das geheimnißvolle Halbdunkel in Zeichnung und Farbe. Doch wird der Gang der Handlung nicht beeinträchtigt; der Zuſchauer ſieht den Kriegsrath, die Schlacht, den Sieg des Kaiſers, den dieſem aber die Repräſentanten des Staates, des Heeres, der Kirche verleiden, weil er ſündhaftem Zauberwerk zu verdanken ſei. Fauſt zieht, nachdem

er die verlangte Belohnung, ein Stück Landes an der Seeküste, erhalten, — das er aber erst trocken legen muß —, mit Mephisto und dessen „starken Gesellen" sich zurück, während der Kaiser sein wiedergewonnenes Reich mit dessen Fürsten in die alte, morsche und baufällige Ordnung bringt. Diese Haupt- und Staatsaction ist von tiefer Ironie durchdrungen und namentlich nach einer Seite hin scharf polemisch: gegen die Uebergriffe der Kirche. Sie wickelt sich in schleppenden Alexandrinern gemessen und gravitätisch ab. Wer die Gesinnung und den Standpunkt des Dichters daraus und aus den ersten Scenen am Hofe nicht erkennt, der will eben nicht sehen. Hätten nur unsere politischen Liberalen immer so liberal gedacht und gehandelt, wie hier ein Dichter denkt und schreibt, obendrein ein oft verketzerter Hofmann, Aristokrat und Reactionär!

Das Ende Faust's im fünften Aufzug stellt uns in eine vollkommen moderne Welt: Faust als Gründer; nicht gerade von Eisenbahnen mit Staatsgarantie oder von industriellen Unternehmungen auf Actien, aber doch als Stifter und Beherrscher einer

Colonie, welche den dem Meere abgewonnenen Landſtrich urbar macht, der Cultur und dem Verkehr erobert. So führt der Dichter ſeinen Helden in der letzten Phaſe auf die erhabenſte Stufe des Menſchendaſeins: Fauſt wird Souverän. In praktiſcher, realiſtiſcher Thätigkeit beſchleicht den lebensmüden Titanen das Alter, der Tod. Um die entſeelte Hülle entbrennt ein Streit zwiſchen Engeln und Teufeln, worin jene obſiegen. Eine Apotheoſe, im breiteſten Kirchen- und Theaterſtyle angelegt, ſchließt das Werk, welches alſo einen vollkommenen Kreis beſchrieben hat: Vorſpiel und Nachſpiel gehen im Himmel vor ſich.

Das wäre kurz, aber genau gefaßt, Inhalt und Handlung des zweiten Theils. Was drüber iſt, was drum und dran hängt — je nun, wir wollen gerade nicht ſagen, es ſei vom Uebel; allein wir geben es friſchweg preis, um den Kern der Dichtung zu retten. Umgekehrt verfahren die principiellen Gegner des zweiten Theiles; ſie greifen Unweſentliches heraus und an, das Detail, die Epiſoden, die Exceſſe, in und aus denen aber doch der Fauſt nicht beſteht. Zugegeben, daß Goethe in dieſen

zweiten Theil, nach seinem eigenen Ausdruck mehr „hineingeheimnißt" hat, als für das Verständniß zuträglich ist. Zugegeben, daß die Grundzüge und Hauptlinien der unermeßlichen Dichtung unter der Ueberladung mit Schnörkeln und Arabesken bis zum Verschwinden leiden. Zugegeben endlich, daß die Sprache — diese im ersten Theile mit so unglaublicher Meisterschaft gehandhabte Sprache, daß sie mit einer wahrhaft elementarischen Gewalt wirkt — daß sie in den widerlichsten Satzverrenkungen und Reimfoltern des zweiten Theiles unerträglich wird. Dies Alles zugegeben so bleibt denn doch noch so viel Reiches und Reifes, Neues und Schönes, Hocherhabenes und Tiefhumoristisches übrig, daß die Mühe einer Restauration, — gehen wir weiter: einer Reproduction des ganzen Faust keine verlorene Liebesmüh' ist, sondern (gelingt sie!) ein Verdienst um das deutsche Volk. Nur eine falsche Pietät kann dagegen einwenden, einer solchen Aufgabe sei wol ein Goethe gewachsen, aber kein Epigone. Raphaelische Gemälde sind von Künstlern hergestellt worden, die keine Raphaele gewesen. Ebenso wenig stichhaltig scheint mir ein anderer

Einwurf, der der Unnöthigkeit der Arbeit. „Wir haben", lautet er, „am ersten Theil genug, der gerade als Fragment am schönsten ist, und deswegen bleibt uns vom Hals mit dem zweiten." Dergleichen Ruinenfexe hat es in der That gegeben; auch solche, die von der Vollendung des Kölner Domes nichts wissen wollten, weil die abgebrochenen Thürme, mit dem gen Himmel sich bäumenden Ausrufungszeichen des Krahnen auf der Plattform, der hyperästhetischen Feinschmeckerei ein besonders pikantes Gericht schienen. Aber auf den Faust angewendet, wäre eine Abschlachterei des zweiten Theiles zu Gunsten des ersten ein Frevel an Goethe und am gesunden Menschenverstande. Ohne den zweiten Theil hat der erste so wenig Sinn, wie der erste Act des Don Juan ohne den zweiten Act. Der erste Act des Don Juan schließt bekanntlich, wie der erste Theil des Faust, mit einem wunderbaren Finale; im Don Juan schreit Zerlinchen hinter der Scene, im Faust ruft Gretchen hinter der Scene. Dann fällt der Vorhang, und damit soll die Komödie aus sein? Kann sie es? Um ein armes Kind wie Gretchen zu berücken,

braucht doch wahrhaftig ein Mann von Faust's Gaben nicht Himmel und Hölle in Bewegung zu setzen und seine Seele dem Gottseibeiuns zu verschreiben. Was der Dichter will, er sagt es ja mit deutlichen, dürren Worten, im Vorspiel auf dem Theater, im Vorspiel im Himmel, im Pact zwischen Faust und Mephisto: Ein guter Mensch ist sich in seinem dunklen Drange des rechten Weges stets bewußt; er mag während seiner Lebzeit dem Versucher, dem Verführer überlassen bleiben, von ihm erst durch die kleine, dann durch die große Welt geschleppt werden, und, am Ende der Laufbahn angelangt, zwar einsehen, daß er geirrt, so lange er gestrebt, und daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird, aber auch beweisen, daß der freie, reine Menschengeist deswegen, weil er gestrebt und geirrt hat, dem Teufel nicht verfallen ist.

Danach wäre wol die Moral des Riesenwerkes keine andere als der alte Knittelvers:

Lustig gelebt und selig gestorben,
Heißt dem Teufel die Rechnung verdorben?!

Mit nichten. Diese Moral des Faust, die tiefsinnigste, gewichtigste, welche jemals gepredigt worden,

sie heißt: Arbeit und Entsagung — die Losung für jedes Menschenleben! Faust stirbt, als „der Weisheit letzten Schluß" die Worte auf den Lippen:

„Nur Der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß."

Der Weg, auf welchem Goethe den Faust zum Gipfel dieser Erkenntniß geleitet, ist derselbe, führt über die nämlichen Stationen, worauf Goethe von einem gütigen Geschick geführt worden war. Daß Faust die subjectivste aller Dichtungen, daß Dichter und Held derselben identisch: dieser Satz kann nicht nachdrücklich genug wiederholt werden. Denn nur aus der Persönlichkeit des Dichters erklären sich die dunkeln Stellen des Gedichtes. Der Faust, welcher im ersten Theile grollt und grübelt, strebt und streitet, liebt und leidet — es ist der junge Goethe. Der Faust am Kaiserhofe — es ist Goethe am Hofe und in der Gesellschaft Karl August's. Der Faust, der sich mit Helena vermählt — es ist Goethe, der, neugeboren in seinem römischen Aufenthalt, den Uebergang aus der Romantik in die Welt der Antike bewerkstelligt, der

bildenden Kunſt ſich hingebend in die Arme wirft und das Princip und den Styl ſeiner eigenen Poeſie verändert, indem er, wie es die Franzoſen bei ihren großen Malern nennen, la seconde manière, eine zweite künſtleriſche Individualität aus ſich herausbildet. Der Fauſt endlich, welcher Deiche baut, Canäle gräbt, Ackerbau und Handel fördert, Schätze ſammelt — es iſt der alte Goethe mit ſeinen in Thatſächliches überſetzten wiſſenſchaftlichen Liebhabereien oder auch Spielereien, der Einſiedler von Weimar — (warum ſollten wir dem von Sansſouci, von Ferney, von Varzin nicht einen ebenbürtigen Vierten zugeſellen?) — welcher, obwol im Mittelpunkte des geiſtigen Lebens ſeiner Nation und ſeines Zeitalters ſtehend, dennoch in immer engere Kreiſe ſich einſpinnt und zuletzt mit der Außenwelt nur noch durch die aus ſeinem eigenen Innern gezogenen Fäden zuſammenhängt.

In dieſe, während der letzten Periode ihres Schaffens bis zur Erſtarrung feſtgewordene, in ſich abgeſchloſſene Natur und in ihre eigenthümlichſte Offenbarung fremde Züge hineintragen oder von ihr Erzeugniſſe fordern, welche dem eigenen Weſen

und Willen fernliegen, — Beides geht nicht an. Darum greifen alle diejenigen Verſuche fehl, ſo wohlgemeint und wohlbegründet ſie ſein mögen, die den Fauſt gewaltſam ändern, durch Zuſätze den zweiten Theil mit dem erſten verſchmelzen möchten. Um die Handlung des zweiten Theiles in lebendigeren Fluß zu bringen, verlangt von zweien der berühmteſten Kritiker der eine, Fauſt ſolle den Bauernkrieg mitmachen, und der andere, Fauſt könne, ſo zu ſagen auf eigene Fauſt, von Sparta aus einen philhelleniſchen Feldzug unternehmen. Noch einen Schritt weiter in dieſer Richtung, und Fauſt wird in die dreihaarige Larve des Reichskanzlers, des Reichszauberers von Anno Siebenzig, geſteckt; die Originale des Kaiſers und des Gegenkaiſers ſind ja zur Hand, und der Tag von Sedan mit ſeinen welthiſtoriſchen Folgen gäbe allerdings einen bewegteren Act, als es der vierte in ſeiner jetzigen Geſtalt iſt. Allein dergleichen poetiſche Staatsſtreiche paſſen zum Goethe und zum Fauſt wie die Fauſt auf's Auge. Sie widerſprechen gleichermaßen dem Stoff und der Sage, von welcher ſich Goethe in weislicher Selbſtbeſchränkung nur da

entfernt hat, wo, wie im Ende, der leitende Gedanke des Ganzen eine Abweichung gebot. Faust ist keine Historie, noch weniger ein Tendenz- oder ein Parteistück. Der feste Boden der Geschichte und das grelle Tageslicht der Gegenwart sind nicht in Einklang zu bringen mit dem romantischen Halbdunkel des Mittelalters, in welchem allein die Gestalt des Helden ihren richtigen wie ursprünglichen Unter- und Hintergrund hat. Diese Gestalt ist der Mittelpunkt des riesigen, Himmel und Hölle umspannenden Kreises der Dichtung, die Einheit des Helden das einzige Gesetz, an welches dieselbe sich bindet. Alle übrigen aristotelisch-corneille'schen Einheiten, der Zeit, des Ortes, der Handlung, werden vorsätzlich mit Füßen getreten. Der Zeitraum, innerhalb dessen das Stück spielt, beläuft sich allein auf dreitausend Jahre: das Ende des trojanischen Krieges und die Auflösung des deutschen Reiches — die innere, nicht die äußere — verschwimmen nebelhaft in einander. Der Schauplatz ist auf das genaueste bestimmt, wo die Intention des Dichters es erheischt: Auerbach's Keller in Leipzig für die Studentenscene; für die Walpurgis-

nacht der Blocksberg, die Heimstätte nordischer Hexen; für ihr classisches Gegenstück das Schlachtfeld von Pharsalus und das Ufer des Peneios, in der Nähe des Olymps, des Wohnsitzes der hellenischen Götter. Im Uebrigen wird die Scene generalisirt, nicht localisirt, die Handlung idealisirt, als deren Träger das deutsche Volksthum aufgefaßt werden muß, dargestellt in der typischen Figur Faust's, der alle Seiten unseres Nationalcharakters, deutsches Gemüth und deutschen Humor, den Hang zu metaphysischer Speculation, den Enthusiasmus für das Schöne, den Drang nach Thaten und Erfolgen, die ausdauernde Kraft im Dulden, zu einem vollen, lebendigen Gesammtbilde vereinigt. Ein Geisteswerk von solcher Tiefe der Conception, solcher Breite der Ausführung, solcher Höhe der Tendenz konnte sich in eine der bestimmten, bestehenden Kunstformen nicht einzwängen. Goethe's Faust ist kein Märchen, kein Epos, kein Lehrgedicht, auch kein Drama strengen und engen Styles. Aber er borgt von allen Gattungen der Poesie ihre Freiheit, und indem er — auch in diesem Zuge ein echt deutsches Werk — dem Recht des originalen

Gedankens das Geſetz der überlieferten Form zum Opfer bringt, erſchafft er ſich ſeine eigene Form, deren ſcheinbare Stylloſigkeit eben ihr Styl iſt. Dem gothiſchen Dome des erſten Theiles wird im zweiten ein Renaiſſancepalaſt, eine griechiſche Säulenhalle, ein mittelalterliches Heerlager zur Seite geſtellt. Aber über dieſem buntſchillernden Wechſel waltet nicht die Willkür, ſondern der ſchöpferiſche Wille des Dichters, wie ſich die vollendete Stoff- und Sprachbeherrſchung des Künſtlers erweiſt in der tiefſinnigen Wahl und in der meiſterhaften Behandlung aller antiken und modernen Versmaße. An einer beſonders pathetiſchen Stelle des erſten Theiles wird ſogar die gebundene Rede völlig zerſprengt, und wie ein glühender Lavaſtrom aus den Flanken des erſchüttert aufſtöhnenden Berges, bricht, ungebunden über Trümmer- und Aſchenhaufen dahinfließend, die revolutionäre Proſa der Sturm- und Drangperiode plötzlich hervor. Das iſt die Scene zwiſchen Fauſt und Mephiſto, überſchrieben: „trüber Tag"; eine der wirkſamſten im ganzen Gedichte, und als Uebergang aus der Walpurgisnacht in die Kerkerſcene mit

der feinfühligſten Intention gerade an dieſem Orte eingefügt.

Einer flüchtigen Erörterung bedarf die allegoriſch-ſymboliſche Partie des zweiten Theils. Sie iſt vielen Auslegern und den meiſten Leſern ein Dorn im Auge. Wegen des Mißbrauchs, der vom Dichter mit ihr unleugbar getrieben worden, möchte man ihm auch die Befugniß zum Gebrauche beſtreiten. Mit Unrecht, wie mir ſcheint. Es gibt Ideen von ſo transſcendenter Natur, daß dieſelben ſchlechterdings nicht zu perſonificiren ſind. Da tritt denn das Symbol, die Allegorie ein, welcher gerade ein Werk wie Fauſt nicht entbehren kann. Das Märchen bedient ſich ihrer in weiteſter Ausdehnung. Allein auch in der dramatiſchen Poeſie ſind ſie keineswegs durch Fauſt eingeſchmuggelte Neulinge. Die „Moralitäten" des chriſtlichen Mittelalters laſſen concrete Perſonen nur ausnahmsweiſe erſcheinen, während allegoriſche Figuren ihr ſtehendes Perſonal bilden, alle Tugenden und Laſter unter deren abſtracten Benennungen verſinnlichend die Lüge, die Hoffahrt, die Völlerei in Deutſchland, Old Iniquity in England, Dame Paresse in

Frankreich. Auch das ſpaniſche Theater dehnt ſich gern aus zu ſymboliſchen Handlungen, zu allegoriſchen Scenen und Figuren, wie wir aus dem wunderthätigen Magus uns erinnern. Allein kräftiger als dieſe Beiſpiele zeugt das formenſtrengſte aller Dramen, das altgriechiſche, für die Zuläſſigkeit der Allegorie: im Prometheus des Aeſchylus, des einfachſten, noch völlig primitiven Erzvaters der claſſiſchen Tragödie, erſcheinen zwei Diener des Zeus, „Kraft" und „Gewalt", unter dieſen ihren Namen auf der Bühne, wie in den Eumeniden deſſelben Dichters allegoriſche Geſtalten die Trägerinnen der Handlung ſind, oder, nach unſerer Ausdrucksweiſe die Titelrolle ſpielen. Noch näher liegt uns der Vorgang Schiller's, Desjenigen, der unter unſeren claſſiſchen Dramatikern, trotz ſeines Idealismus, in gewiſſem Sinne für den ſtärkſten Realiſten gelten darf. Deßungeachtet führt er in einem hiſtoriſchen Drama, in der Jungfrau von Orleans, unbedenklich, ſogar ohne Zweifel wohlüberlegt, eine allegoriſche Figur ein, den ſchwarzen Ritter; obendrein eine recht dunkle Allegorie, welche dadurch nicht klar gemacht wird, daß unſere herkömmliche Theaterpraxis

dieſen allegoriſchen ſchwarzen Ritter, völlig gedankenlos oder in liebenswürdiger — Naivetät, durch Talbot ſpielen läßt. Der Feldhauptmann der Engländer, der erbittertſte Feind der Jungfrau, der eben mit einem Fluche auf ihren und ihrer Landsleute „Unſinn" verſchieden iſt, — er kehrt, nachdem er kaum in die Couliſſe abgetragen worden, aus der Verſenkung zurück, um der verhaßten Siegerin die freundſchaftliche Warnung zuzurufen: „Tödte, was ſterblich iſt!" Das hat nun allerdings Schiller nicht im Sinne gehabt; er wollte durch ein Shakeſpeare'ſches Geſpenſt von Fleiſch und Blut ſeiner Heldin, nah' am Ziele, die Prophezeihung ihres Untergangs durch eigne Verſchuldung zurufen; eine vollkommene Allegorie, unter der wir uns, wie unter dem böſen Geiſt in der Domſcene des Fauſt, das erwachte Gewiſſen Johanna's, Gretchen's, die Stimme ihres ahnungsvollen Innern zu denken haben, repräſentirt nicht durch Talbot, wie nicht durch Mephiſto, ſondern durch eine eigene Geſtalt, welche als allegoriſche, aber als individuelle, erſcheint und verſchwindet. Wenn die Regie gegen die Allegorie durchaus intolerant vorgehen und

einer wirklichen, handelnden Person des Stückes die Rolle des schwarzen Ritters, des bösen Geistes zutheilen will, so kann jene zur Noth, aber auch nur zur höchsten Noth, von Lionel, diese von Valentin gespielt werden. Abgesehen davon, daß Mephisto im Dom an und für sich eine Unmöglichkeit ist. Der Teufel hat wol in allen Hoftheatern und unter vielerlei Vermummungen freien Eintritt, aber sicher nicht in der Kirche, beim Hochamt, in seiner rothen Gala-Uniform.

Was Schiller praktisch gethan, er lehrt es auch theoretisch, und zwar in ausdrücklicher Anwendung auf unsern Faust. In einem seiner Briefe an Goethe findet sich die für unsere Anschauung maßgebende Stelle: „So viel bemerke ich hier nur, daß der Faust, das Stück nämlich, bei aller seiner dichterischen Individualität die Forderung einer symbolischen Bedeutsamkeit nicht ganz von sich abweisen kann, wie auch wahrscheinlich Ihre Idee ist. Die Duplicität der menschlichen Natur und das verunglückte Streben, das Göttliche und das Physische im Menschen zu vereinigen, verliert man nicht aus den Augen, und weil die Fabel in's Grelle

und Formloſe gehen muß, ſo will man nicht bei dem Gegenſtand ſtille ſtehen, ſondern von ihm zu Ideen geleitet werden. Kurz, die Anforderungen an den Fauſt ſind zugleich philoſophiſch und poetiſch, und Sie mögen ſich wenden wie Sie wollen, ſo wird Ihnen die Natur des Gegenſtands eine philoſophiſche Behandlung auflegen, und die Einbildungskraft wird ſich zum Dienſt einer Vernunftidee bequemen müſſen." So ſpricht Schiller, deſſen intuitiver Dichterblick überall am tiefſten in das Geheimniß der feinſten Kunſtfragen eindringt. An andern Stellen des Briefwechſels mahnt er den Freund — dem vor Fauſt zu grauen begann, und der in ſeiner seconde manière ſchon ſo weit vorgeſchritten war, daß er die düſtern Stellen des erſten Theils in Fauſt bald als „Poſſen" bald als „Fratzen" perhorrescirte — er mahnt ihn wiederholt, zum Fauſt zurückzukehren, von den Gegenſätzen des Nordiſch-Barbariſchen und des Helleniſch-Idealen, von der Miſchung des Schönen und des Häßlichen, des gemeinſten Realismus und der höchſten Allegorie ſich nicht abſchrecken zu laſſen. „Brauchen Sie Ihr Fauſt-Recht," ruft er dem Bruder-Dios-

kuren ermuthigend zu, mit einem Wortspiel, das in einem Munde wie Schiller's, wahrlich, rührend wirkt.

Haben wir nun wieder einmal die beiden Untrennbaren neben einander gestellt, das unvergleichlich, unvergänglich leuchtende Sternbild der „Zwillinge" an unserm nationalen Firmament, nun, so wollen wir auch die paar Stufen Steigens nicht scheuen, welche uns auf den Abschluß unseres zweiten Essays führen, einen übersichtlichen Höhepunkt, von dem wir den persönlichen Goethe auf dem Piedestal seines Faust betrachten.

Goethe ist eine epische Natur; er geht in die Breite, während Schiller, im dramatischen Triebe der Stärkere von Beiden, in die Tiefe und nach Concentration strebt. Als Politiker war Schiller in seinen Anfängen radical, hingegen Goethe von Haus aus conservativ. Ich glaube, jeder Dichter ist Letzteres, oder wird es, wenn er zur Reife gelangt. So auch jeder Staatsmann, der aus der Opposition in die Position, aus dem Princip in die Welt der Thatsachen eintritt. Müssen sie es nicht sein, conservativ, die Dichter und die Staatsmänner,

wenn sie durch Erfahrung lernen, daß lebensfähige Gebilde, politische und sociale, wie poetische, nur durch Anknüpfung an das Bestehende geschaffen werden können, und daß die Experimente der Doctrinäre in der Politik, der Tendenzler in der Literatur, in welches Extrem sie sich auch versteigen mögen, links oder rechts, immer in dem Rückschlag zum Entgegengesetzten endigen? Wenn man es Goethe zum Vorwurf gemacht, zum häufigen heftigen Vorwurf, daß er persönlich zu den politischen Bewegungen seiner Zeit nicht Stellung genommen, am öffentlichen Leben sich nicht thätig betheiligt hat, und daß demgemäß auch Faust in allen seinen Wanderungen und Wandlungen keine activ-politische Rolle spielt: so kann sich der Dichter rechtfertigen mit dem Hinweis auf seine eigenthümliche Natur und gleichzeitig durch einen stumm-beredten Fingerzeig auf die europäischen Zustände an der Grenze der beiden Jahrhunderte achtzehn und neunzehn. Sie waren in der That, namentlich die deutschen, nicht danach angethan, einen feinen, vornehmen Geist wie Goethe zum handelnden Eingreifen zu veranlassen. Das alte Reich lag in den letzten

Zügen; der Süden und Westen Deutschlands war durch die Sturmfluth abgerissen, weggeschwemmt, angespült an Frankreich; der Norden im Jahre Sechs, der Osten im Jahre Neun niedergeworfen. Ist's ein Wunder, daß Goethe fast in die Lage kam, dem nach dem Tage von Jena bei ihm einbrechenden Grenadier Napoleon's entgegenzurufen, wie Archimedes dem römischen Krieger nach der Erstürmung von Syrakus: „Bitte, zertritt mir meine Cirkel nicht!"? Es ist wahr: der große Kaiser hat den großen Dichter zu schätzen gewußt, dessen Werther ihn auf dem ägyptischen Feldzug begleitete, und als Goethe nach der berühmten Audienz in Erfurt sich bei Napoleon verabschiedet hatte, sagte dieser zu seinem Adjutanten, dem merkwürdigen Besucher gedankenvoll nachblickend: „Voilà un homme!" Allein wenn dieser „Mann" es sich nun herausgenommen hätte, statt über den deutschen Romantiker Werther und den französisch-classischen Jules César, über Kunst und Bücher, zu reden, wie Marquis Posa einen Fußfall zu thun und zu flehen: „Sire, geben Sie Gedankenfreiheit!" — die Audienz würde sicher einen weniger befriedigen-

den Ausgang genommen haben. Nein, Goethe konnte in seiner Stellung zur Weltliteratur wie in den Beziehungen zu seinem fürstlichen Freunde für keine Seite in dem furchtbaren Kampfe Partei nehmen. Selbst wenn er sich zum Opfer hätte bringen wollen, kopfüber in den offenen Abgrund der Revolution sich stürzend, — wie ein herrliches Dichterpaar es unlängst gethan: Lamartine, Victor Hugo, jener im hellen Silberharnisch, dieser in schwarzer Rüstung mit der hochrothen Feldbinde, — er würde zerschmettert worden sein, wie sie, und der Abgrund sich so wenig über ihm, wie über diesen geschlossen haben.

Wissen wir es dem engen, aber stillen und heiligen Zauberkreise Weimar's Dank, ewigen Dank, daß er, wie durch providentielle Fügung, um unsern Schiller als Hafen gegen den Sturm, um unsern Goethe als heilende und hegende Heimath sich fest geschlossen hat. Das, und das allein ist die Stätte, worauf eine Dichtung wie Faust zu gedeihen vermochte, mit welcher Goethe — der deutscheste aller Dichter, mit dem deutschesten aller Werke — seiner Nation das Bürgerrecht in der neu-europäischen

Völkerfamilie und einen Ehrenplatz in der Weltliteratur erobert hat. Eine Eroberung, welche an Werth und Dauer manche Siege, blutige auf dem Schlachtfelde, unblutige im Cabinet, übertrifft.

Daneben wollen wir denn auch weder verkennen noch verschweigen, daß dieser Faust allerdings anders aussehen würde, hätte Goethe unter seinen Füßen den festen Grund und Boden eines mächtigen, einigen, freien Volkes, über seinem Haupte den weiten Himmel einer großen Zeit, oder wenigstens in seinem Schaffen den lebendigen Gegendruck eines Publicums, die anregenden Folgen einer fortdauernden Wechselbeziehung gespürt. Wäre er 1849 statt 1749, in dem Patrizierhause am Hirschgraben geboren worden — vielleicht würde er statt der Walpurgisnacht die Paulskirche zu einem seiner Faust-Schauplätze gewählt, und seinen Helden nicht nach Hellas und an den in nebelgrauer Ferne entlegenen Meeresstrand geführt haben, sondern in die Krim, nach Mexiko, über den Rhein. Tantalus-Qualen steht ja der Epigone aus, wenn er sieht, wie heute der Weltgeist nicht nur märchenhaft reiche Stoffe fabricirt, sondern auch volle, fertige Tragödien

dichtet, ſchreibt, in Scene ſetzt, kommenden Poeten-Generationen ein unſchätzbares, ein unerſchöpfliches Vermächtniß. Gewiß, trotz ſeiner Heroennatur hat Goethe auch ein gutes Theil ſolcher Qualen zu ertragen gehabt. Wie oft blutet, verſteckt, aber um ſo tiefer, in zahlreichen Stellen ſeiner Schriften das Herz des deutſchen Patrioten um die Schmach ſeines Vaterlandes und die Gebreſte ſeiner Zeit! Und da, gleichzeitig mit der Abendröthe ſeines eigenen, langen Lebenstages, die Morgenröthe einer anderen, beſſeren Aera am Himmel Deutſchlands zögernd heraufzuſteigen begann, mit welch' ahnungsvoller Freude hat er ſie begrüßt und das große Sonnen- und Seherauge, das noch im Erlöſchen nach „Mehr Licht" dürſtete, dem anbrechenden Tage zugewendet! Deß zum Zeugniß und Gedächtniß ſchließen wir mit einer Stelle aus der oft citirten Apoſtrophe, welche Goethe, der ſiebenzigjährige Greis, an den jugendlichen Sängernachwuchs ſeines Volkes richtete; hochherrliche Worte, die das Bild des Meiſters wie ein mildes Licht aus Himmelsſphären verklären und nicht aus dem Grabe herauf, ſondern von einer beſſern Welt herniederzuklingen ſcheinen

in eine Gegenwart, welche sie zum Theil schon erfüllt sieht, die Vision des Propheten.

„Der ernste Styl, die hohe Kunst der Alten,
Das Urgeheimniß ewiger Gestalten,
Es ist vertraut mit Menschen und mit Göttern;
Es wird in Felsen wie in Büchern blättern.
Denn was Homer erschuf und Scipionen,
Wird nimmer im gelehrten Treibhaus wohnen!
Sie wollten in das Treibhaus uns verpflanzen;
Allein die deutsche Eiche wuchs zum Ganzen!
Ein Sturm des Wachsthums ist ihr angekommen,
Sie hat das Glas vom Treibhaus mitgenommen.
Nun wachs', o Eich', erwachs' zum Weltvergnügen.
Schon seh' ich neue Sonnenaare fliegen.
Und wenn sich meine grauen Wimpern schließen,
So wird sich noch ein mildes Licht ergießen,
Von dessen Widerschein von jenen Sternen
Die späten Enkel werden sehen lernen,
Um in prophetisch höheren Gesichten
Von Gott und Menschheit Höh'res zu berichten.

III.

Mit keinem Worte des Theaterlexikons ist gröberer Mißbrauch getrieben worden, als mit dem Worte: Bühnengerecht. Es hat eine Zeit gegeben, da jedes dramatische Gedicht als nicht bühnengerecht von der Schwelle abgewiesen wurde, das an irgend einen Factor des complicirten Theaterorganismus, Regie, Maschinenwesen, Decorationsmalerei oder was immer, einen höheren Anspruch als den gewöhnlichen zu stellen wagte. Dadurch entstand die gefährliche Kluft zwischen Buchdrama und Bühnendrama. Auf einer Seite isolirte sich die handwerksmäßige Routine, die, nach der Schablone arbeitend, bühnengerechte Stücke für den alltäglichen Bedarf lieferte; auf der andern das strebsame, auf neue Formen sinnende Dichtertalent, welches nach einer Reihe vergeblicher Versuche dem realen Theater ent-

muthigt den Rücken wandte und ſich dann abſichtlich in Bahnen verſtieg, wohin ihm die Praxis nicht zu folgen vermochte. In dieſer Kluft liegt eine Menge lebensfähiger Dramen begraben, die nicht bühnengerecht befunden wurden, während in Wahrheit die Bühne ungerecht gegen ſie geweſen. Die vereinzelten Kindsmorde, die die Cenſur auf dem Gewiſſen hat, verſchwinden gegen den bethlehemitiſchen Maſſenmord, welchen die Theater-Herodeſſe durch ihr inappellables Urtheil: nicht bühnengerecht, begangen. So weit haben ſie es gebracht, daß es zeitweilig, bei den Neuromantikern und in Jungdeutſchland, zum guten Ton gehörte, das reale Theater zu verachten!

Während der letzten zwanzig, dreißig Jahre iſt in dieſer Richtung, wie in mancher andern, eine Wendung zum Beſſern eingetreten. Die über- und unterirdiſchen Mächte, die im Theater der Gegenwart ſchalten und walten, mögen eingeſehen haben, daß ſie auf die Dauer den Dichter doch nicht entbehren können, und dieſer hat ſich ſeiner Seits der wirklichen Bühne wieder genähert, ihren berechtigten Forderungen ſich accommodirend. Das Uebrige, viel-

leicht das Meiſte, hat der Fortſchritt der Theatertechnik bewirkt, welche ſo weit gediehen iſt, daß ſie kaum noch Schwierigkeiten kennt und die kühnſten Experimente am liebſten macht. Wir ſind mit ihrer Hilfe auf einem Standpunkt angelangt, von dem wir behaupten dürfen: alles das, was dichteriſche Phantaſie — vorausgeſetzt, daß ſie nicht krank iſt und gegen die weſentlichen Geſetze dramatiſcher Poeſie abſichtlich oder unwillkürlich verſtößt — am Schreibtiſche erſinnt, ausbildet, erzeugt, alles das können wir auf dem Theater möglich machen, ausführen, reproduciren. Es läßt ſich ſogar nachweiſen, daß dies Verhältniß gegenſeitiger Bereitſchaft keineswegs eine Errungenſchaft unſerer Zeit iſt, vielmehr überall beſtanden hat, wann und wo eine blühende Epoche dramatiſcher Poeſie und Kunſt zum Durchbruch gekommen. Man macht uns zwar zuweilen weiß, daß reiche Ausſtattung, verſchwenderiſcher Gebrauch äußerlicher Mittel und Behelfe, ſceniſcher Glanz und Pomp die Zeichen eines inneren Verfalles der Kunſt ſeien. Das iſt aber, mit Reſpect zu ſagen, erlogen. Auf dem altgriechiſchen Theater, vor einem Publicum, welchem der gute Geſchmack und har-

monisches Maß angeboren waren, fuhr Agamemnon achtspännig, — ich hoffe, daß es Schimmel gewesen, — auf die Scene, mit einem Gefolge, das dem imposantesten unserer Opernaufzüge nichts nachgegeben. Unter dem dritten und vierten Philipp von Spanien boten die Hoftheater der königlichen Schlösser ihren eingeladenen Gästen Schauspiele von unerhörter Pracht, in denen wirkliche Seen, Wasserfälle, Felsenstürze, Stürme und Erdbeben dargestellt wurden: Kunststücke des Maschinisten, welche die heutigen Pariser Feerien und Londoner „Pantomimes" beschämen.

Das Theater der Shakespeare-Aera war einfach im Aeußern, allein nichts weniger als ärmlich oder roh, und auf die Sinne seiner Zuschauer ebenso speculirend wie auf ihren poetischen Sinn. Von der französischen Bühne reden wir gar nicht; wo Ludwig der Vierzehnte in höchsteigener Person mitspielte, verstand sich die raffinirteste Eleganz von selbst. So begegnen wir überall, wo Dichtkunst und Schauspielkunst in lebendiger Zusammenwirkung eine gewisse Stufe der Vollendung erreicht haben, auch einem in allen Aeußerlichkeiten entwickelten Theater. Dies Verhältniß, und kein anderes, ist das sach-

und naturgemäße, namentlich in Zeiten, welche in ihren wirklichen gesellschaftlichen Zuständen und Umgebungen einen gefälligen Luxus entfalten. Wenn wir heutzutage aus einem Salon, worin Moden und Möbel an Reichthum und Reiz wetteifern, vor eine Bühne kommen, die uns beispielsweise ein gräfliches Appartement durch vier, symmetrisch links und rechts aufgestellte Rohrsessel und ein wehmüthiges Roßhaarcanapé im Hintergrunde versinnlicht, der gemalten Portièren und Fenstergardinen nicht zu gedenken, so empfinden wir keineswegs eine freudige Genugthuung über diese angeblich edle Einfachheit und ergänzen auch dieselbe nicht durch eigens erzeugte Illusion, sondern wir ärgern uns oder lachen über eine Dürftigkeit, wenn nicht Geschmacklosigkeit, die nirgends weniger am Platz als auf dem Theater. Von allen öffentlichen Bildungs- und Unterhaltungsstätten ist das Theater die glänzendste, die reiz- und wechselvollste, die unmittelbar wirksamste. Deswegen müssen Inneres und Aeußeres zusammenstimmen, Bild und Rahmen mit einander harmoniren, alle einzelnen Kräfte und Mittel im Gleichgewicht stehen und auf ein gemeinsames Ziel gemeinsam hinstreben. Da-

durch wird die Bühne durchaus nicht zur Gewerbeausstellung oder zum Laden einer Putzmacherin degradirt.

Mit diesen einleitenden Sätzen haben wir uns einen Weg gebahnt zu dem Standpunkte, von welchem wir eine Faust-Aufführung neuen Styls auffassen möchten. Bekanntlich hat auch der erste Theil des Goethe'schen Werks Jahr und Tag unter Acht und Aberacht gestanden, als „nicht bühnengerecht"; der zweite Theil steht noch darunter. Die Säumniß sollte entschuldigt werden durch ein Verbot des Dichters, der den Faust gar nicht für die Bühne bestimmt gehabt habe. Der Vorwand erweist sich als nicht stichhaltig. Goethe hat, wie wenn er den Gounod'schen Faust vorausgesehen, seinem Eckermann einmal gesagt: was im Faust stecke, werde man erst gewahr werden, nachdem die Franzosen dahintergekommen. Im Jahre 1810 macht er selbst den Versuch, Faust auf die Bühne zu bringen, und ist auf diesen Plan wiederholt zurückgekehrt. Wenn derselbe nicht zur Ausführung gelangte, lag die Schuld wol an dem von Jahr zu Jahr sich lockernden Verhältniß zwischen dem alternden Meister und seiner

vergleichsweise noch jungen Bühne. Seine Natur war zu mächtig organisirt, um gegenüber den steten Täuschungen und Enttäuschungen, aus denen die Theaterwelt zusammengesetzt ist, die nöthige Elasticität zu bewahren. Mißlang ein gewagter Versuch, wie Calderon's Standhafter Prinz, so wandte sich Goethe vom Theater ab oder kleinen und kleinlichen Bühnenspielen zu, an welche er überhaupt zu viel Zeit und Kraft verschwendete. In solcher Stimmung ist er denn auch wol kühl und ablehnend verblieben, da größere Bühnen als Weimar sich langsam dem Faust zu nähern begannen. Der Vorgang vornehmer Dilettanten brach die Bahn: Fürst Anton Radziwill schrieb die erste Musik zu Faust, Herzog Karl von Mecklenburg-Strelitz war der erste Darsteller des Mephistopheles. Von den öffentlichen Bühnen hat Braunschweig die Faust-Reihe eröffnet, wo der unlängst im Exil verstorbene Herzog Karl, im Allgemeinen mehr der großen Oper und dem Ballet als dem Schauspiele geneigt, die Aufführung des Faust befahl, wie die Hofchronik boshaft meldet: um seinen Intendanten Klingemann zu necken, der ebenfalls einen oft gegebenen Faust geschrieben.

In Dresden folgte Tieck dem Beiſpiele Braunſchweigs, nicht ſowol aus eigenem innerem Antrieb, als des guten Scheines wegen. Nun kamen die Hof- und Stadttheater, eines nach dem andern, jedoch vollzählig, nach; Weimar am meiſten verſpätet, noch bei Goethe's Lebzeiten, aber nicht unter ſeinen Augen. Last not least, erſcheint das Burgtheater, welches am 29. Mai 1839 zum erſten Male den Fauſt gebracht. Da das vollſtändige Werk 1808 im Druck veröffentlicht worden, ſo hat es zu ſeiner Reiſe um die Welt, die Bühnenwelt, gerade ein Menſchenalter gebraucht. Allein — die Theateruhr geht immer langſam, oft nach, bleibt auch gern ſtehen. Sie wird eben von ſo vielen Händen aufgezogen, regulirt, gereinigt, ...

Bei allen dieſen Aufführungen handelt es ſich nur um den erſten Theil. Er mußte für ſich allein den Waidmann löſen, der ihm geſetzt worden war — „Nicht bühnengerecht", — ehe an den zweiten entfernt gedacht wurde. Man begann damit, den Rieſen ſtückweis zu bewältigen. Weimar brachte „Fauſt am Kaiſerhofe" — (nicht unter meiner Leitung, der ich Bruchſtücke auf der Bühne nicht ſta-

tuire) —, Dresden unter dem Titel „Der Raub der Helena" die classische Walpurgisnacht. Den ganzen zweiten Theil wagten bisher nur Hamburg und Leipzig, zwei Stadttheater, deren Verdienst dadurch eher erhöht als vermindert wird, daß der Erfolg der Mühe nicht entsprach. Vivat sequens!

Was will dieser Folgende? Für seine Person den zweifelhaften Ruhm, das Unmögliche angestrebt zu haben und daran gescheitert zu sein? Mit nichten. Für die Sache, den armen zweiten Theil, der 1831 in Druck gelegt, nun bereits weit über das herkömmliche Menschenalter in dem Fegefeuer des Nicht-Bühnengerechten schmachtet, entweder den festen Sternenhimmel des Repertoires erobern, oder die Hölle der resignirten Fiasco's als definitiven Unterstand aufthun? Ebenfalls mit nichten. Der Gedanke, auf neuer Grundlage eine Gesammtaufführung des Faust zu construiren, setzt sich theils ideale, theils praktische Zwecke. Wie arm unser classisches deutsches Repertoire ist, das weiß eigentlich nur der erfahrene Bühnenmensch. Aus zwanzig Stücken bestehend, die seit hundert Jahren abgespielt werden, muß mit diesem kostbaren Pfunde schon weidlich ge-

wuchert werden, wenn daſſelbe die landesüblichen Zinſen noch abwerfen ſoll; die alten Münzen umprägen, die blind gewordenen Steine durch neue Faſſung oder unterlegte Folie, nicht an Werth, aber an Wirkung heben, — dergleichen Kunſtgriffe machen ſich, und nicht ſeit heute erſt, nothwendig. Auf dieſem ſicheren Aerntefelde eine vollkommene Novität gewinnen, einen ungehobenen Schatz aus der Erde graben, das iſt ein reeller Vortheil. Obendrein ſtellt dies neue Stück ein Stück ur- und echtdeutſchen Landes dar; mit ihm wird eine verloren gegebene Provinz erobert, nicht Elſaß oder Lothringen, auch nicht Schleswig-Holſtein, aber eine fruchtbare Provinz unſeres volksthümlichen Geiſtes, unſerer heiligen Mutterſprache, unſeres unveräußerlichen National-Eigenthums. Und erſt die moderne Schauſpielkunſt, die rathlos aus einer Theaterſchule in die andere läuft und die ungeheuerſte Mühe hat, auf der Bühne die falſchen Lehren zu vergeſſen, die ihr eingebläut worden, ſie findet im vollſtändigen Fauſt den gelegenſten Exercirplatz für Menſchendarſtellung, für ideale Charakteriſtik, für höchſtes Pathos und tiefſten Humor. Ein Fauſt und ein

Mephiſto, welche bisher nur bruchſtückweiſe, verkürzt um ihr Ende, an den Gliedmaßen verſtümmelt, zur Welt gekommen, gelangen, gleich Richard dem Dritten, gleich Falſtaff, erſt dann zur vollen Geltung, wenn ſie die Rollen ganz geſchaffen haben, wie ſie der Dichter gedacht und geſchrieben. Endlich für deutſche Metrik, welche vortreffliche Lehr- und Uebungsanſtalt thut ſich im Fauſt auf! Da iſt einmal ein Vortragsmeiſter, der zeigen kann, wie die freien altdeutſchen Vers- und Reimzeilen, der Trimeter, der Alexandriner, die lyriſche Chorſtrophe behandelt werden wollen, während der Lernende, in vielen Fällen auch der Ausgelernte, dermalen ſolche Handwerksgeheimniſſe nicht einmal vom Hörenſagen kennt und in der Praxis über den fünffüßigen Jambus nicht hinauskommt. Sogar die Trochäen der Schickſalstragödie, welche ehedem ſo volltönig über die deutſche Bühne dahinſchritten, ſind in Vergeſſenheit gerathen. Endlich gebietet denn doch wol die Pflicht der Pietät gegen Goethe dem deutſchen Theater, ſeine vereinigten Kräfte und ſeine reichſten Mittel an des Meiſters Meiſterwerk zu ſetzen. Daß wir daſſelbe kritiſch einbalſamirt haben und, mit

Hieroglyphen bedeckt, wie eine Mumie im Glassarge ausstellen, wiegt die Wiederbelebung durch den Zauber der Bühne nicht auf. Wir haben Antigone und Sakuntalah, ein recht ungleiches Schwesterpaar, aus zweitausendjährigem Schlaf erweckt; wir retten, Jahr aus Jahr ein, was vom altenglischen Theater zu retten ist; wir naturalisiren bei uns Spanier und Italiener in ihren fremdartigen, weit entlegenen Stoffen und Erzeugnissen; wir laufen der französischen Jahrmarktswaare, wahren Spottgeburten aus Dreck und Feuer, mit der beflissensten Zudringlichkeit nach, überschätzen und übersetzen sie nach Herzenslust und tragen auf unserm Theater, dem wir so gern den prahlenden Titel „Nationaltheater" anhängen, ein schmähliches Joch geduldig weiter, nachdem es die wahre Nation in blutigem Kampfe siegreich abgeschüttelt. Das Alles thun wir auf unserer kosmopolitischen Bühne als gute Deutsche, die an sich zuletzt denken und zuerst an das Fremde. Aber eines thun wir nicht; an Einem gehen wir seit fast einem halben Jahrhundert scheu oder träge vorüber, — an Faust!

Gesetzt nun, wir wollten, „viribus unitis",

mit vereinten Kräften und dem Aufgebot aller Mittel, Dichter und Tonsetzer Hand in Hand, mit ihnen im Bunde Regie und Schauspielkunst, in ihrem Gefolge Balletmeister und Theatermeister, Decorationsmaler und Costümezeichner, Requisiteur und Beleuchter, der ganze Ameisenhaufen unter dem Podium, der Bienenschwarm auf den Brettern, die bunte Schmetterlingsschaar, die auch vor dem Flug in die Soffiten nicht zurückbebt, — gesetzt, wir wollten uns an die Ehrenaufgabe machen, die Arbeit angreifen, den Mißerfolg wagen, wo wäre anzufangen? Nirgends anders, als an der Redaction des Textes für die Zwecke der Aufführung. Eine solche Bearbeitung kann eigentlich nur unternommen werden mit dem Buch in der linken Hand und dem Rothstift in der rechten. Streichen und Einrichten, so nennt das die Theatersprache, zwei Kunstausdrücke wunderlicher Weise von der Chirurgie borgend, wie wenn Regimentsarzt Schiller sie hergeliehen. Mit Worten läßt sich schwer ein Begriff geben von dem Gang, den diese reproducirende Thätigkeit einschlägt, von ihren Intentionen und Resultaten. Doch wollen wir versuchen, ein Gesammtbild der Gesammtaufführung

zu geben, als ob dieſelbe fix und fertig vor uns ſtünde; ein Bild in großen Zügen und mit nicht allzutrockenem Colorit. Eine Farbenſkizze würde es der Maler nennen.

Goethe's Fauſt füllt im Drucke einen Octavband, 457 Seiten ſtark, von denen etwas mehr als ein Drittel auf den erſten Theil der Tragödie fallen. Dieſe Zweitheilung rührt bekanntlich vom Dichter her, ebenſo die Gliederung des erſten Theils in Scenen, ohne Scheidung in Acte, des zweiten Theils in die herkömmlichen fünf Acte. Dieſe Ungleichmäßigkeit wird ſo zu erklären ſein, daß Goethe während der Compoſition des erſten Theiles ſich noch nicht Rechenſchaft über Umfang und Geſtaltung des Stoffs gegeben, vielmehr Scene auf Scene, in oder außer der Reihe, geſchrieben und erſt bei der Drucklegung des ganzen erſten Theils dieſe Scenen geordnet und zuſammengefügt hat. Der zweite Theil hingegen trat ihm wol ſchon in beſtimmter Form entgegen und wuchs ſich nach dem Grundgeſetze der dramatiſchen Poeſie actweiſe aus. Wir möchten, aus theils innern, theils äußern Gründen, von der Zweitheilung abgehen und den Fauſt als Trilogie behandeln. Nicht als ob aller guten Dinge eben

drei ſein müßten (omne trinum perfectum!), ſondern weil der Stoff in eine Dreitheilung ſich leicht zu fügen ſcheint, und weil wir auf dem wirklichen Theater die Einſchnitte der Acteintheilung ungern miſſen, dagegen das gewaltthätige Zerreißen in zehn bis zwölf „Tableaux", die nur an loſen Fäden zuſammenhängen, gern vermeiden möchten. Wird doch auf den vielen Bühnen, wo die unſelige Zeitepidemie des Zwiſchenvorhangs graſſirt, jedes Stück ohnehin in eine beliebige Anzahl von Acten zerſtückelt. Verſuchen wir es, die Scenen des erſten und zweiten Theils in ein Schema zu bringen und neben einander zu ſtellen, ſo wird die Planmäßigkeit der Anlage und die ſtrenge Symmetrie der Ausführung bis in die feinſten Einzelnheiten erſichtlich werden. Wie wir es in der Einleitung beſprochen haben, bewegen ſich beide Theile — abgeſehen von der rein lyriſchen „Zueignung" wie von dem, zur Handlung ebenſowenig gehörigen „Vorſpiel auf dem Theater" — fortwährend entweder in Parallelen oder in Antitheſen, was ſich folgender Maßen darſtellen läßt:

Erſter Theil.	Zweiter Theil.
1) Vorſpiel im Himmel. Wechſelgeſänge der Engel. (Fauſt abweſend.)	1) Ouvertüre: Ariel und der Chor der Naturgeiſter. (Fauſt ſchlafend.)
2) Monodram: Oſternacht.	2) Monolog: Frühlingsmorgen.
3) Spaziergang. Fauſt unter dem Volke.	3) Maskenzug. Fauſt bei Hofe.
4) In Fauſt's Zelle: Fauſt; Mephiſto; Schüler.	4) In Fauſt's Zelle: Fauſt; Mephiſto; Schüler als Baccalaureus.
5) Auerbach's Keller. Studentenſcenen. („Helft! Feuer! Helft! Die Hölle brennt!")	5) (Vorangeſtellt:) Feuersbrunſt im Kaiſerpalaſt („Das Flammen-Gaukelſpiel.")
6) Hexenküche; Zaubertrank.	6) Beſchwörung der Helena.
7) Fauſt und Gretchen. Romantiſche Walpurgisnacht.	7) Fauſt und Helena. Claſſiſche Walpurgisnacht.

Dadurch, daß Goethe, wie wir ſchon gelegentlich bemerkt haben, zu lang für die Oekonomie des Werkes in der Liebestragödie verweilt hat, iſt an den Abſchlüſſen beider Theile die Proportion ihrer einzelnen Glieder einiger Maßen geſtört worden; der vierte und der fünfte Act des zweiten Theils entbehren des Seitenſtücks im erſten. Sie ſind, vielleicht deswegen, oder weil die Scenen auf den

pharsalischen Feldern und am Peneios sich allzubreit gemacht, besonders knapp gehalten. Die Haupt- und Staatsaction im kaiserlichen Heerlager und das Culturbild von Faust's praktischer Thätigkeit werden mit wenigen, großen Theils symbolischen Zügen abgethan. Dagegen dehnt sich das Finale, Faust's Erlösung aus dem Banne des Bösen, wiederum gewaltig aus, und sehr wirksam klingt ein weicher Accord aus dem ersten Theil in dasselbe herein: unter den himmlischen Heerschaaren, welche Faust den Geistern der Unterwelt entreißen, erscheint Gretchen, für den gefallenen Freund hochherzig fürbittend, den entsündigten mit der Kraft des ewig Weiblichen heranziehend.

Bei der Behandlung dieses reichen Inhalts haben uns verschiedene Gesichts- und Richtungspunkte geleitet. Darunter steht obenan die Intention, den dramatischen Kern der Faustsage, wie ihn Volksbuch und Puppenspiel darstellen, aus den stachlichten Hülsen, in die er durch Goethe hineingeheimnißt worden, herauszuschälen, dem Theater zurückzugeben, was ihm gehört, was von ihm stammt, den magischen Apparat und das mittelalterliche Co-

lorit keineswegs ausgenommen. In zweiter Linie führte unſere operirende Hand nicht jene vandaliſche Zerſtörungsluſt, die in das friſche Fleiſch hineinſchneidet, unbekümmert darüber, ob ſie Gelenke und Adern eines künſtleriſchen Organismus trifft, ſondern das durchaus conſervative Princip, Auswüchſe und Neugebilde zu beſeitigen, Unweſentliches zu entfernen, damit das Weſentliche erhalten bleibe. Dieſem Grundſatze ſind namentlich im zweiten Theile zahlreiche Opfer gefallen, die zweckloſen Nebelgeſtalten im Maskenzuge, der ganze Homunculus, die tendenziöſe Deutung des Euphorion auf Lord Byron, das mythologiſche Schattenſpiel vor und in der claſſiſchen Walpurgisnacht, die wiſſenſchaftlichen, zum Theil ſpecifiſch-literariſchen, nicht ſelten polemiſchen Excurſe; wogegen vom erſten Theil mehrere, bisher der Bühne fremd gebliebene Scenen reſtaurirt werden. Aus dieſem Reproductions-Proceſſe hat ſich denn die folgende Formation einer neuen Fauſt-Trilogie ergeben.

Die „Zueignung" und das „Vorſpiel auf dem Theater" fallen weg. Jene iſt eines der ſchönſten lyriſchen Gedichte, in welchen ſich der Dichter mit

ſich und mit ſeinem Stoffe klar auseinanderſetzt. Niemals iſt das ſchmerzliche Gefühl des Alterns und des Fremdwerdens in der Welt, der Iſolirung mit geliebten Jugendidealen tiefer, wahrer, ergreifender beſchrieben worden, als in dieſen herrlichen Octaven. Aber ſie haben, als rein ſubjective Ergüſſe, ſo wenig etwas mit dem Theater zu thun wie das Vorſpiel, das zwar auf dem Theater vorgeht und die ſchärfſten Lichter auf deſſen Zuſtände wirft, allein beßungeachtet, oder vielmehr eben deshalb, auf der Bühne keinen Platz und eher eine ſtörende, als eine fördernde Wirkung hat. Der Zuſchauer iſt nicht der Leſer; er ſoll nicht hinter die Couliſſen ſehen, auch nicht in die Zelle des Dichters, nicht einmal in die Werkſtatt des Theatermeiſters.

Unſre Fauſt-Trilogie umfaßt, gleich der Wallenſtein-, der Vließ-, der Nibelungen-Trilogie, drei, an Umfang verſchiedene Abtheilungen. Die erſte derſelben enthält nur zwei Scenen: das Vorſpiel im Himmel; das Monodram. Die zweite beginnt mit dem Spaziergang und endigt in der Kerkerſcene; die dritte ſt congruent mit dem zweiten Theil des Originals.

Ueber die Nothwendigkeit des Vorſpiels im Himmel haben wir geſprochen; daſſelbe führt in die Handlung exponirend ein und perſpectiviſch auf deren Ende hin. Die Wette zwiſchen dem Herrn und Mephiſto ſchürzt den Knoten; auf ihr beruht der Vertrag zwiſchen Mephiſto und Fauſt. Da der „Herr" nicht auf der Bühne darſtellbar iſt (obgleich in den alten Myſterien die Perſonen der heiligen Dreifaltigkeit, zum Theil im derbſten Anthropomorphismus, auch traveſtirt, auftreten), ſo ſubſtituiren wir ihm den Erdgeiſt. Ihm war anfänglich von Goethe eine beſſere Rolle zugetheilt. Dieſem Zuge folgend, bringen wir ihn in die Expoſition und faſſen ihn außer in der Beſchwörungsſcene, auch ſpäterhin ein paar Male an entſcheidenden Stellen erſcheinen. Da er ſich ſelbſt definirt als die ſchaffende Potenz der Natur, den Repräſentanten unſeres Planeten im Weltall, ſo kann ihm ſowol eine Stellung über oder unter den Erzengeln, wie der wirkſame Einfluß auf menſchliche Exiſtenzen, „Geburt und Grab", übertragen werden. Einzelne Wechſelreden mit Mephiſto erfahren unbedeutende Aenderungen. Den Schauplatz des Vorſpiels ſtellt eine

bewegliche, im Halbdunkel gehaltene Wolkendecoration vor; keineswegs eine Neuheit im Theater-Inventar. Nebel- und Wolkengebilde wallen auf und ab, während die musikalische Introduction (keine Ouverture, nur ein kurzer, imponirender Instrumentalsatz) nach Aufgang des Vorhanges in allmälig verhallenden Accorden sich verliert. Die Wolken färben sich lichter; wir sehen in den offenen blauen Himmel hinein, der ganz mit Engelgestalten erfüllt ist, theils durch Kinder verschiedener Größe dargestellt, theils auf den Prospect gemalt. Wie italienische und spanische Meister die Himmelfahrt Mariä gemalt haben, so denken wir uns die Scene arrangirt; Engelgruppen, die sich auflösen und in einander übergehen, bald einen lustigen Reigen ausführen, bald in malerischen Stellungen auf Wolken sich lagern, einige mit dem Saitenspiel im Arm, andere Palmzweige schwingend. In der Mitte ein Thron, darauf der Erdgeist; um ihn die Elemente — nicht die zahlreichen der neuen Chemie, sondern das Quartett der alten Fibel: Luft, Wasser, Erde, Feuer. Nachdem die drei Erzengel ihre Strophen recitirt haben, aber, mit Ausnahme des Refrains,

nicht geſungen, ſondern geſprochen, unter melodramatiſcher Begleitung des auf dem Schnürboden poſtirten Orcheſters, — kündigt die plötzliche Verfinſterung des Schauplatzes und ferner Donner unter der Bühne das Nahen Mephiſto's an. Die Wolken ziehen raſcher durcheinander, von lautem Sturmwinde gepeitſcht; einzelne Engel entfliehen, verſchwinden. Aus dem Boden ſchlägt, unter Blitzen von unten nach oben, aus grau aufqualmenden Rauchwolken eine hohe, ſpitze Flamme empor, aus der ſich, zuerſt in unbeſtimmten Umriſſen, dann ſcharf von ſchwefelgelbem Licht erhellt, die lange Geſtalt des Mephiſtopheles entwickelt. Hierauf der Dialog: Mephiſto, Erdgeiſt. Nach demſelben ſchließt ſich der Himmel in dunklen Wolken zu, auf deren Hintergrunde ſich Mephiſto's in das Rieſenhafte gedehnte Geſtalt abhebt. Er verſinkt in Nacht, mit einigen frechen Trotzworten gegen den Erdgeiſt und ſchadenfrohen Drohungen wider Fauſt, die an Stelle ſeines humoriſtiſchen Abgangs treten und den Uebergang zum Monodram vermitteln.

Bei offener Scene verwandelt ſich der Schauplatz in Fauſt's Zelle, ſo eng und finſter wie der

Himmel weit und licht gewesen, ein „verfluchtes dumpfes Mauerloch", durch die Studirlampe am Pult spärlich erleuchtet, mit geheimnißvollem Zaubergeräth, „Thiergeripp und Todtenbein" in wüstem Durcheinander, vollgepfropft. Die Hinterwand ist transparent, damit in dem gothischen Spitzbogen der Thüre die Erscheinung des Erdgeistes sich bewerkstelligen läßt. Durch die kleinen, in Blei gefaßten Scheiben des hohen, aber schmalen Seitenfensters blickt der „volle Mondenschein" und zum Schlusse glühendes Morgenroth, das die ganze Bühne überfluthet. Wir denken uns die Zelle in einem Klostergange gelegen und die Kirche ganz nahe, so daß „Glockenklang und Chorgesang" der Auferstehungsfeier, obwol hinter der Scene ausgeführt, mit voller Kraft und Deutlichkeit wirken. Die beiden Monologe Faust's, sowie die Beschwörung des Erdgeistes und der nächtliche Einbruch des nicht beschworenen Famulus bleiben, wie sie der Dichter geschrieben, die Bühne dargestellt hat. Zu ändern ist da nichts, zu streichen nur wenig, weil das ganze Monodram nicht viel über eine gute halbe Stunde dauert, mit dem Vorspiel keine ganze.

Doch möchten wir „des Osterfestes erste Feierstunde" in ihr Recht eingesetzt sehen und hier die volle Gewalt der Musik, vocale wie instrumentale, zu Hilfe rufen. Der gottesdienstliche Act sollte an die osterliche Feier in einer russischen Kirche mahnen. Statt dessen werden auf manchen Bühnen die Chöre, namentlich die weiblichen, so fürchterlich heruntergeschrieen, daß sie Faust in seinen Selbstmordgedanken eher zu bestärken als zu erschüttern vermöchten.

So weit reicht der erste Theil der Trilogie, nichts als eine doppelte Exposition enthaltend. Nach dem irdischen Kalender bestimmt, spielt die Handlung des Monodram's in der Nacht von Charsamstag auf Ostersonntag. Wo, braucht nicht bezeichnet zu werden. Doch möchten wir am liebsten an Wittenberg denken, die Wiege der Reformation, im Mittelalter eine der berühmtesten hohen Schulen, wo sich bekanntlich auch Prinz Hamlet Studirens halber aufgehalten. Es weht ein gewisser geschichtlicher Duft um die Stadt, welcher sie besonders geeignet macht, im Faust eine Rolle zu spielen. Diesen, den Magister und auch Doctor gar, stellen

wir uns (um auch dies Detail zu erwähnen) älter vor, als ihn die meisten Schauspieler auffassen: einen Mann in den Vierzigern, dessen Haar und Bart merklich grau sind. Er hat schon zehn Jahre docirt, und Wunderknaben gab es damals unter den Professoren wol nicht. Aus unserer Annahme ergibt sich außerdem der Vortheil, daß die Wirkung des Liebes- und Verjüngungstrankes in der Hexenküche durch die Veränderung aus dem Charakterspieler in den Liebhaber recht anschaulich wird.

Der zweite Theil der Trilogie, in fünf Acte zerfallend, schließt sich mit seinem Anfang unmittelbar an den ersten an. Während des Monodram's, das nur eine kurze Bühne erfordert, ist der „Himmel", der Schauplatz des Vorspiels, abgeräumt und die Decoration zur ersten Scene des ersten Acts gestellt worden: im Hintergrunde eine mittelalterliche Stadt, über Wall und Graben herauslugend, mit einem praktikablen Thor, durch dessen dunkle Wölbung die Gruppen der Spaziergänger in doppelter Richtung, heraus, hinein, auftreten und verschwinden. Im Vordergrunde Landschaft mit dem ersten dünnen Frühlingsgrün; zur Seite

eine vorſtädtiſche Schenke, Tiſche und Bänke vor der Thür. Ein ländliches Orcheſter ſpielt muntere Tanzweiſen auf und begleitet Rundgeſänge. Kann die Zwiſchenactsmuſik ſo geführt werden, daß ſie aus der Kirchenmuſik zur Oſterfeier, die das Orcheſter nach dem Fall des Vorhangs aufnimmt, in dies Paſtorale hinüberleitet, ſo wird dies den Wechſel der Stimmung zweckmäßig vermitteln. Wenn nicht, ſo thun es auch zwei abgeſonderte Sätze, ein Nachſpiel und ein Vorſpiel. Nach letzterem rauſcht der Vorhang raſch empor, und vor dem Zuſchauer entfaltet ſich, bereits in voller Bewegung begriffen, das bunte Genrebild, von welchem wir keinen Zug und keine Figur vermiſſen möchten. Die bisher geſtrichenen Perſonen, der Bettler, die Alte, und beſonders die Bauern, gehören weſentlich zur Vervollſtändigung des Gemäldes: Oſter- und Frühlingsfeier. Das junge Volk, Handwerksburſchen, Schüler, Studenten, Bürgermädchen und Dienſtmädchen, ſtrömt in hellen Haufen aus dem Thore und über die Zugbrücke hervor. Die Alten kehren langſam in kannegießerndem Geſpräch zurück; ebenſo die Soldaten, durch die nahe Stunde der Thorſperre

heimgerufen, zwar nicht in geschlossenen Gliedern, aber Arm in Arm marschirend, nach dem Tacte ihres hochcharakteristischen Chores. Die Bauern sind vor der Schenke unter der Linde gruppirt, die Burschen und Dirnen tanzend, Männer und Weiber hinter dem Kruge. Was der Franzose in der Oper aus dem Soldatenchor und dem Bauerntanz gemacht hat, zeigt den Weg der Verwerthung solcher Motive. Daß die Landleute Faust ehrerbietig begrüßen, im Andenken an seines Vaters und seine eigenen Verdienste zur Zeit einer schweren Epidemie, daß der alte Bauer ihm zutrinkt („Gesundheit dem bewährten Manne"), es sind scheinbar müßige, in Wahrheit bedeutungsvolle und wirksame Details. Studenten und Schüler bilden die Mehrzahl der Menge; ist doch Wittenberg eine Universitätsstadt. Auch sie drängen sich an Faust, neugierig, scheu, zurückhaltend; der berühmte Lehrer, der berüchtigte und gefürchtete Zauberer imponirt ihnen. In Faust concentrirt sich das gruppen- und farbenreiche Bild. Seine Popularität, die Famulus Wagner laut anstaunt und still beneidet, webt um seine düstere Gestalt einen geheimnißvollen Schein. So-

bald der Abend dämmert, zu Ostern noch zeitig, leert sich allmälig der Schauplatz. In der Stadt läuten die Vesperglocken; die Zugbrücke wird aufgezogen, das Thor knarrend geschlossen. Aus dem leichten Gewölke des Frühlingshimmels blinkt der Abendstern. Nun wird Faust, bisher in sich gekehrt und stumm, mittheilsam. Er setzt sich mit dem Begleiter auf einen Hügel im Vordergrunde nieder, dem Lieblingsziel seiner Spaziergänge, und während es vollends Nacht wird, bricht er in die wunderbare Rede aus, welche an naturmalender Kraft und weihevoller Seelenstimmung ihres Gleichen nicht hat. Aus dem dunklen Hintergrunde taucht dann, erst in fernen, dann in näheren Kreisen, der Pudel auf, feurige Spuren hinter sich herziehend. Wir brauchen ihn, auf dem Studentenbilde den Studentenhund, lebendig, leibhaftig, müßte auch für ihn ein neuer Hund des Aubry dressirt werden; welche Bestie übrigens, wie bekannt, ebenfalls eine symbolische gewesen, die Thiermaske, in der eine schöne Künstlerin gesteckt, dem fürstlichen Mäcen noch näher stehend, als sein brüderlicher Dichterfreund. Was auch, und mit Recht, gegen vier-

füßige Mitwirker auf den Brettern eingewendet wird, es gibt Situationen, in denen sie nicht zu entbehren sind, ohne schwere Einbuße an Belebung der Scene und an Illusion. Also her mit dem Pudel, um jeden Preis. In Faust's Zelle, hinter dem Ofen, ersetzt ihn ein automatisches Kunstwerk, dehnbar an Umfang, Rauch und Feuer speiend. Zum Schlusse des Spazierganges aber bitt' ich um den natürlichen Hund, und wenn ein solcher nicht zu beschaffen, um einen geschickten Balleteleven oder Schusterbuben, der täuschend verkleidet werden kann. Bellen darf er nicht. Die Höllenhunde sind stimmlos.

Aus der Landschaft verwandelt sich, ohne Zeitverlust und Mühe, der Schauplatz wiederum in Faust's Zelle. Sein Monolog, die Beschwörung und Erscheinung Mephisto's, das Gaukelspiel, welches derselbe durch seine Geister aufführen läßt, um die Sinne des umstrickten Opfers (hier werden alle fünf ausdrücklich genannt) erst zu reizen, dann zu betäuben, kann nach dem bisherigen Bühnenritus beibehalten werden; nur der Chor hinter der Scene, und das Traumbild auf der Scene durch Flor-

und Wolkenſchleier halb verhüllt, verlangen eine discretere und geſchmackvollere Behandlung, als ihnen gewöhnlich angedeiht.

Der zweite Act beginnt abermals in der Zelle. Auch hier nichts Neues von Bedeutung. Der Pact und die Verſchreibung werden beſonders durch zwei handelnde Perſonen hervorgehoben; von dem Augenblicke an, da er das verhängnißvolle Blatt und mit ihm ſeinen Mann im Sack hat, wird Mephiſto ſchärfer, gröber, größer. Die berühmte Schülerſcene, für die Handlung nicht nothwendig, eher aufhaltend, wird deßungeachtet beizubehalten ſein, weil ſich das Publicum dergleichen Bravourſtücklein nicht nehmen läßt. Ihre Spitze, gegen den traditionellen Fakultätenkram der deutſchen Hochſchule gerichtet, ſtumpft ſich auf der Bühne in dem Maße von ſelbſt ab, als ſie gegenſtand- und ziellos wird.

Nach der Schülerſcene bedarf der Abgang Mephiſto's und Fauſt's einer prägnanten Darſtellung. Sie treten ihre Rundreiſe an, erſt „durch die kleine, dann die große Welt". Der Dichter ſchreibt vor, daß ſie, in den Zaubermantel gehüllt und durch ein bischen Feuerluft behend vom

Boden erhoben, durch die Lüfte davon fahren. Dazu hat er seinen guten Grund. Beim Aufbruch zu einer solchen Irrfahrt kann das Paar nicht gemächlich durch die Thüre abschlendern. Der Maschinist muß für ein Flugwerk sorgen, der Schneider für ein Zugkleid, welches entweder aus Mephisto's Mäntelchen von starrer Seide oder aus dem Professorentalar Faust's, den Mephisto noch trägt, einen, in weiten Falten herabwallenden Zaubermantel macht. Während die Zwei langsam emporgetragen werden, schlagen aus dem Boden grelle Flammen in die Höhe. Die Intention des Poeten erweiternd, möchten wir, daß diese Flammen den magischen Hausrath der Zelle ergreifen, die Quartanten und Folianten, die Instrumente und Gefäße zerstören, und daß die Zelle, von dichtem, dunklem Rauch erfüllt, so weit es geschehen kann, zusammenstürzt. Der Vorschlag bezweckt keineswegs, den vielen Teufeleien, die aus der Sage in das Drama übergehen müssen, eine neue hinzuzufügen. Es soll vielmehr symbolisch ausgedrückt werden, daß Faust's bisheriges Leben in Rauch aufgeht; die enge

Zelle, in welcher sein Geist einen so weiten Horizont umspannte, bricht hinter ihm in Trümmer.

Auerbach's Keller, die dritte Scene des zweiten Actes, bietet keinen Anlaß zu einschneidenden Aenderungen. Der Schauplatz verlegt sich darin von Wittenberg nach Leipzig, aus einer gelehrten Universitätsstadt in eine lustige, leichtlebige. Dem Schauspieler-Quartett der Studenten wäre zu empfehlen, daß sie ihren Rollen durch eine, nicht übertriebene, aber deutliche dialektische Färbung auf die Beine helfen. Probatum est. Frosch, „der sich sein Leipzig lobt", ein neugieriger, beweglicher Geselle, spricht sächsisch. Siebel, ein altes Haus der Studentenschaft, im Besitze eines Bierbasses und darum zum Schreien aufgelegt, der Schmeerbauch mit der kahlen Platte, das Weinfaß, gehört nach Bayern; Brander, der Solosänger, in's Schwabenland; Altmayer, der indifferenteste, vielleicht nach Westfalen. Wo der Text sich nicht zur specifischen Mundart hergibt, da ist leicht mit kleinen Varianten abzuhelfen. Der Dialekt auf der Bühne wird an sich einer Rechtfertigung nicht bedürfen. In der griechischen Tragödie reden die Wächter, Boten,

Sclaven in doriſcher Zunge, dem älteſten und, gegen den joniſch-attiſchen, volksthümlichſten Dialekte, der freilich für gewiſſe Dichtungsgattungen, wie die Idylle, beſonders ausgebildet worden war. Welche beiſpielloſen Erfolge in der deutſchen Literatur der Gegenwart der Dialekt davongetragen hat, iſt bekannt. Laſſen wir alſo die vier Studenten in Auerbach's Keller nach Vermögen ſchwäbeln, ſächſeln, rheinländern. Daß das Lied von der Ratte, wie das vom Floh, unangetaſtet bleibt, verſteht ſich von ſelbſt.

Von der Hexenküche, in welcher der zweite Act ſchließt, wird gleichfalls nicht viel Neues zu verlangen ſein. Das Theater ſoll nur des Dichters ſceniſche Vorſchriften genau erfüllen, an den „Katzengeiſtern" und Affen nicht ſparen und weder Mephiſto's gemüthlichen Verkehr mit der Oberhexe, noch den wüſten Hokus-Pokus der letzteren ſtören. Der Zuſchauer muß immer fühlen, daß er ſich in einer Volksſage des Mittelalters befindet. Die Erſcheinung, welche Fauſt im Zauberſpiegel ſieht, iſt bald auf Gretchen, bald auf Helena gedeutet worden. Beides mit Unrecht. Es iſt wol nur das Weib, eine namenloſe Schönheit, etwa wie die

Venusse Titian's, gemeint. Der Spiegel, von Anfang mit einem Vorhang geschlossen, zeigt sie erst in unbestimmten Umrissen, die immer heller hervortreten, dann in dem blendendsten Lichte, das die Bühne aufstecken kann. Gewänne man eine mimische Künstlerin für die Aufgabe, die freilich nur eine äußerst natürliche ist, so wäre gar nichts dagegen einzuwenden, wenn Frau Venus, in der reizendsten aller (erlaubten!) Stellungen, zuerst regungslos und schlafend daliegend, unter entsprechender Musik hinter den Couliſſen sich wie im Traume zu rühren begänne, die Arme dem verzückten Adepten entgegenstreckte und aus dem Rahmen und den Draperien, die beide prächtig und stylvoll arrangirt sein sollen, herauszuwachsen schiene; eine Pygmalion-Scene, halb malerisch, halb plastisch. Sobald die Hexe durch den Schornstein heruntergeprasselt kommt, verschwindet im Augenblick das Bild. Faust nimmt den brennenden Liebestrank von der Hexe und versinnlicht dessen Wirkung dadurch, daß er sich im Zwischenacte aus dem Helden- oder Charakterspieler in den Liebhaber verwandelt oder doch umkleidet. Die Metamorphose ist schwierig;

vielleicht gelingt ſie am ſicherſten, wenn der Darſteller nicht nur Haar und Bart, Mantel und Tricots, ſondern auch Gang, Haltung, Ton, Bewegung ändert.

Der dritte, vierte, fünfte Act, alſo die bei Weitem größere Hälfte des Drama's, gehören der Liebestragödie. Sie iſt, und das mit allen Einzelnheiten, ſo tief in das Publicum eingedrungen, daß jeder Zuſatz, jede Auslaſſung, ſogar jede Abweichung von der herkömmlichen Bühneneinrichtung nur mit Vorſicht gemacht werden kann. Wir beſchränken uns daher, die Reihenfolge der Scenen faſt völlig beibehaltend, darauf, uns ſo nahe wie möglich an das Original und auch an die bisherige Darſtellung zu halten. Denſelben wird ein helleres Licht, hier und da aufgeſetzt, an anderen Stellen wieder ein tieferer Schatten übrigens nicht ſchaden. Ohne ſie muthet Gretchens Kämmerlein und der Garten Martha's denn doch nachgerade ein wenig verblaßt an, die Sternblume durch unzählige Finger kahl gezupft.

Zur Zeit- und Ortsbeſtimmung ſei bemerkt, daß wir uns bei Beginn des dritten Actes in vollem

Frühling befinden. Aus Wittenberg kurz nach Oſtern abgereiſt, ſind Fauſt und Mephiſto, über Leipzig und durch die, auf keiner Landkarte verzeichnete Hexenküche beiläufig mit dem wunderholden Monat Mai in Gretchens Vaterſtadt eingetroffen, in der wir am liebſten Frankfurt erkennen möchten. Die ſüdliche Luft, welche durch das Paradies der Liebesſcenen weht, ſtammt nicht von jenſeits der Mainlinie. Und ein Gretchen aus Berlin — würde es nicht den Kritikern von der Spree ſogar unmöglich dünken? Zum Schauplatz, auf welchem das erſte Glück der Liebenden, die Begegnung, und ihr erſtes Unglück, der Tod Valentin's, ſich begeben, habe ich mir den Domplatz ausgeſucht, nur auf der Bühne um Vieles freier und weiter dargeſtellt, als es der wirkliche iſt. Im Hintergrunde die Kirche, zu deren Portal einige Stufen führen; an ſie angebaut der Schrein mit dem Marienbilde; ein Röhrbrunnen gegen die Mitte der Bühne; Gretchen's Wohnung vorn im Eckhaus, rechts oder links; gegenüber Marthen's.

Vor Aufgang des Vorhanges kündigt ein Nachſpiel auf der Orgel das Ende des Abendgottes-

dienſtes an. Die Andächtigen verlaſſen die Kirche, am Ausgange von Bettlern, Blumenhändlerinnen, Hökerweibern angehalten. Unter den Letzten tritt Gretchen heraus, mit ihrer Freundin Lieschen, letztere bisher aus dem Perſonenverzeichniß unbillig geſtrichen; das Urbild eines ſchnippiſch-naſeweiſen, grauſamtugendhaften Backfiſches, deren muſtergiltiges Frankforter Deutſch aus jeder Zeile des Zwiegeſprächs am Brunnen hervortönt. Die Freundinnen trennen ſich vor dem Dome. Gretchen kommt allein in den Vordergrund, wo ſie mit Fauſt, der ſich an der Kirchenthüre auf dem Anſtande befunden, zuſammentrifft. Darauf die Anſprache Fauſt's, die Antwort Gretchen's, welche mir niemals zu Dank geſprochen oder auch geſungen worden. Das Betretenſein des ahnungsloſen, überfallenen Mädchens, ihr momentanes Erbleichen und Verſtummen, der gepreßte Ton der erſten Worte, die Haſt der letzten, welche ſie hervorſtößt, während ſie davonrennt, als ob der Kopf ihr brennte, die Flucht in ihr ſicheres Heim, deſſen Thüre ſie vernehmlich hinter ſich zuwirft und von innen verriegelt, — das Alles habe ich auch bei hochberühmten Margarethen ver-

gebens geſucht. Fauſt verfolgt ſie bis an ihre Hausthür, wo ihm Mephiſto begegnet. Von da bis zum Schluſſe der Scene Alles nach Herkommen.

Für die zweite, Gretchen's Kammer, verlange ich ein Detail: ſie muß einen Alkoven haben, darin das Bett (ein offenes, ſchmales, keuſches, aber veritables Bett); daneben ein Schrank und ein beſcheidenes Nachttiſchlein mit einem in Pappendeckel eingerahmten Stellſpiegel. Es iſt ſpäter Abend; Gretchen kommt mit der Lampe: Beides nach Goethe's Anweiſung. Die ſtereotyp gewordene Anordnung der Regie, daß ſie Wäſche zuſammenlegt, als obligates Accompagnement zum König von Thule, gefällt mir nicht, aufrichtig geſagt. Ein ſparſam erzogenes Bürgerkind macht ſolch ein Geſchäft am Tage ab, nicht bei der theuren Oellampe. Ich ziehe Goethe's Vorſchrift vor, daß Gretchen ihr Haar öffnet, deſſen blonde Maſſen ſie wie ein Mantel umwallen, und ſich auskleidet. Eine Toilettenſcene nach Fra Diavolo braucht daraus nicht gemacht zu werden. Da ſie das abgelegte Mieder in den Schrank im Alkoven verſchließen will, findet

ſie den Teufelsſchmuck, legt, nach kurzem Widerſtand, die „Herrlichkeit" zur Probe vor dem Spiegel an, beleuchtet ſich, ſo hell es die Lampe hergeben will, und ſchließt dann, nach geraumer, durch ſtummes Spiel ausgefüllter Pauſe, das koſtbare Käſtchen wieder weg. Mit dem ſchweren Seufzer: „Nach Golde drängt, am Golde hängt doch Alles", löſcht ſie das Licht. Die Ohrringe hat ſie, in Gedanken, behalten. „Ach, wir Armen!" Der Vorhang des Alkovens fällt zu. Tiefe Stille, während deren der Schauplatz aus Gretchen's Zimmer in den Domplatz zurückverwandelt. Fauſt und Mephiſto, unter Gretchen's Fenſter, vergebliche Parade machend — wie wär' es, wenn ſie hinter der kleinen Gardine, den Maiglöcklein und Hyacinthen doch einmal hervorblinzelte? — ziehen los über die Confiscation des Schmuckes. Jammerſchade, daß dieſe kurze, aber köſtliche Scene mancher Orten wegbleiben muß. Die folgende, in Marthen's Dachkämmerlein, erleidet keine Veränderung, und nach Auslaſſung einer abermaligen, überflüſſigen Unterhaltung zwiſchen Fauſt und Mephiſto ſchließt die unantaſtbare Gartenſcene, ein vierſtimmiges Notturno

voll unerſchöpflichen Reizes, meiſterhaft in einander geſchlungen, den reichen Act. Daß der erſte Kuß im offenen Garten gewechſelt wird, iſt das Einzige, was mich ſtört. Frau Martha's Hausgärtlein wird wol Raum haben für eine, aus voller Blüthe duftende Fliederlaube — Gaisblatt blüht im Mai noch nicht —, worin ſich Gretchen verbirgt und durch Fauſt entdeckt wird. Kein Auge, als das des Vollmonds, blickt in die Laube. Der Himmel hängt voller Sterne, voller Geigen. Gute Nacht Gretchen. „Biſt doch ein arm' unwiſſend Kind!" Daß Du niemals wiſſend würdeſt!

Im vierten Act ſteigen bereits Wolken auf. Es iſt Herbſt geworden, früher, ſtürmiſcher Herbſt. Fauſt flüchtet in Wald und Höhle. Er flieht vor ſich ſelbſt, vor Mephiſto, — ſchon vor Gretchen. Der herrliche Monolog und das darauf folgende Zwiegeſpräch mit Mephiſto, unverantwortlicher Weiſe an manchen Bühnen weggelaſſen, müſſen bleiben, wenn auch mit einigen Cenſurſtrichen. Darauf ſinnt und ſpinnt Gretchen am Rade, — „Meine Ruh' iſt hin", — aber in ihrer Kammer, nicht in Marthen's entblättertem Garten. Dorthin ver-

wandelt ſich der Schauplatz erſt bei dem Religionsgeſpräch zwiſchen dem liebenden Paar, das ein ſchrilles Hohngelächter Mephiſto's beendigt. Die nächſte Scene, des vierten Actes vierte, ſpielt wieder auf dem Domplatz, zuerſt am Brunnen. Den kurzen, aber bedeutſamen Auftritt, in welchem Gretchen mit Lieschen beim Waſſerholen zuſammentrifft und beide über das Loos einer gefallenen Freundin discouriren, Lieschen ſchlag- und maulfertig verdammend, Gretchen einſilbig, bang, erbarmungsvoll, — dieſen Auftritt haben alle bisherigen Bearbeitungen geſtrichen. Ich ſtelle ihn her, weil mir ein Uebergang zu den, nun Schlag auf Schlag hereinbrechenden Ungewittern unerläßlich vorkommt. Gretchen hört zum erſten Male aus fremdem Mund die Stimme ihres Gewiſſens, das Urtheil des Volksgerichts über ihre Schuld. Mit ihrem gefüllten Krug ſchwankt ſie zu dem Madonnenbild hinüber, die Aſtern zu begießen, mit denen ſie früh Morgens den Schrein geſchmückt. Sie bricht zuſammen auf dem Betſchemel. „Ach, neige, du Schmerzensreiche," .... ſo ergießt ſich aus dem blutenden Herzen, erſt tropfenweiſe, dann

ſtromweiſe, das Gebet der zertretenen Creatur. Von den Vorübergehenden blickt bald der Eine, bald die Andere kopfſchüttelnd, achſelzuckend auf die ſpäte Beterin, die ſich endlich aufrafft und in's Haus ſchleicht, nicht ohne ſich ſcheu umgeſehen zu haben, ob Niemand folgt oder kommt? Niemand. Auch Er nicht.

Die Nacht bricht ein, eine ſternenloſe, faſt winterliche Nacht. In den Häuſern ringsum erhellen ſich einzelne Fenſter, auch Gretchen's. Der Wind heult in den Schornſteinen und Wetterfahnen. Schwarz und ſchweigend liegt der Dom da, aus deſſen Schatten ſpäter Mephiſto und Fauſt ſich heranſtehlen, nachdem zuvor Valentin aufgetreten iſt. Derſelbe kommt übrigens nicht, wie in der Oper, gerades Wegs aus dem Felde; er iſt ſchon länger in die Vaterſtadt zurückgekehrt, hat von ſchadenfrohen Stadtklatſchen das Unglück der Schweſter gehört und ſich vielleicht kurz vor dem unheilvollen Rencontre mit den zwei Fremden in der nahen Weinſtube einen zornigen Rauſch getrunken. Er belauſcht das Ständchen, beſſer: die Katzenmuſik, vor ſeiner Mutter Haus, ſtürzt hervor, beginnt die

Rauferei und fällt als Opfer von Mephiſto's teufliſchen Fechterkünſten. Die Miſſethäter entfliehen, Fauſt beſinnungslos von Mephiſto fortgeriſſen. Der Platz wird laut; Nachbarn, durch Martha's Geſchrei geweckt oder herbeigezogen, kommen mit Laternen und Fackeln. Endlich auch Gretchen. Lieschen fehlt gleichfalls nicht; ſie iſt ſtreng im Urtheil, mild in der Empfindung. In ihren Armen ſinkt die Freundin über des Bruders Leiche zuſammen. Beileibe nicht in Marthens Armen, wie man es in der Regel ſieht. Der Dichter hat mit tiefer Einſicht beide, Martha und Gretchen, ſeit dem Sommerabend im Garten, einander nicht mehr nahe gebracht. Gretchen kennt nun die allzudienſtfertige Rathgeberin und Aushelferin. Sie wird ſich gewiß von Marthen's Arm nicht unterſtützen und führen laſſen. Schaudernd weiſt ſie die Berührung zurück.

Vom Domplatz geht die Handlung in das Innere des Doms über. Es iſt ein grauer Wintermorgen, jedoch nicht der nächſte nach der Mordnacht, die beleuchtete, ſchwarz ausgeſchlagene Kirche überfüllt von Andächtigen, das Hochamt, ein Re-

quiem für einen vornehmen Todten, in vollem Gange; Orgel und großes Orchester hinter der Scene. Vielleicht wird durch eine musikalische Einlage oder einen auf der Bühne gesungenen Chor so viel Zeit gewonnen, daß Gretchen sich in ein schwarzes Trauergewand werfen kann. Da sie blaß, verstört, abgezehrt hereintritt und einen Platz zum Niederknieen sucht, rückt alles Volk zur Seite, weit weg von ihr, Männer und Frauen, die Frauen am weitesten. Sie gleitet an einer Säule nieder. Die Säule öffnet sich geräuschlos; ein Kunststück, das die englische Theatermaschinerie im Macbeth für die Erscheinung Banquo's durch einen, in zwei gleiche, in und um einander bewegliche Cylinderhälften ebenso einfach wie täuschend bewerkstelligt. Aus der Säule tritt der böse Geist langsam, leise hervor, gehüllt in einen Schleier von derselben Farbe, wie sie die Säule hat: grau. Aber er — (oder richtiger: sie, denn eine weibliche, wenn auch tiefe, metallene Stimme muß sprechen) — sie also steht nicht Gretchen gegenüber, nach der herkömmlichen Anordnung, sondern nach Goethe's Vorschrift hinter Gretchen, sich immer tiefer auf sie herabbeugend.

So raunt sie ihr halblaut, aber scharf, die von dem lateinischen Text des Requiems unterbrochenen Donnerworte in's Ohr. Gretchen, flau geworden in der frühen Morgenstunde, bedrückt von der glühendheißen Stickluft in der gedrängt vollen Kirche, lallt ihre kurzen, abgebrochenen Sätze, schaut sich irr um, tastet nach einer hilfreichen Hand.... Aber Niemand springt ihr bei, der Geist ist zurückgeschritten in die Säule. „Nachbarin, Euer Fläschchen!" Eine mitleidige Ohnmacht und der langsam fallende Vorhang bedecken die Arme.

Für den fünften Act verlange ich das Unerhörte: eine wandelnde Decoration. Der Oper ist sie nichts Neues: Der Feensee, Oberon, wol auch viele Märchen- und Zauberpossen besitzen sie längst. Im Faust soll sie die „Walpurgisnacht" möglich machen, die bisher noch tiefer als „nicht bühnengerecht", die „nicht bühnenmöglich" classificirt worden ist. Ich denke mir aber, wenn die Wolfsschlucht mit der wilden Jagd durch die Lüfte, mit dem augenrollenden und flügelschlagenden Uhu auf dem Baumstamm, mit der feuerspeienden Wildsau und anderen Herrlichkeiten bühnenfähig geworden sind,

kann es auf ihre alten Tage die Walpurgisnacht auch werden, natürlich nach energischer Reinigung des an das antike Satyrspiel streifenden Textes, namentlich mit gänzlicher Auslassung des Walpurgisnachtstraums, der blos ein Einschiebsel, ein „Intermezzo" ist. Die Naturschreckniſſe des Hexenberges, die Stimmen der Höhe und der Tiefe, die wüsten Erscheinungen und Spukgestalten, die Geisterreigen, sie müssen in Verbindung mit einer infernalischen Musik und mit der durch Nacht und Nebel panoramenartig dahinfliegenden Decoration einen so gewaltigen Eindruck machen, daß allen Zuschauern schwindlig wird. Dazu passen Mephisto's Prachtreden vortrefflich, der in dieser Scene erst die Höhe seiner Rolle ersteigt. Für die Aufnahme des phantasievollen Nachtstücks spricht außer solchen allgemeinen Gründen noch ein besonderer: Faust erfährt erst durch eine gespenstische Erscheinung auf dem Blocksberg Gretchen's furchtbares Schicksal. Nach Valentin's Tod aus Frankfurt entflohen, hat er während der Zeit zwischen Winter und Walpurgisnacht, d. h. erstem Mai, ruhelos die Welt durchstreift, ohne von Gretchen etwas zu sehen und

zu hören. Mephiſto führt den von den Furien der Reue gepeitſchten Zögling der Hölle auf deren Eliteball. Da ſieht Fauſt die Geliebte, oder glaubt ſie zu ſehen, ein blaſſes, ſchönes Kind, das allein und fern ſteht, mit geſchloſſenen, will ſagen: mit gefeſſelten Füßen ſich langſam fortſchleppt und um den weißen Hals ein rothes Schnürchen trägt, blos von der Breite eines Meſſerrückens. Wie der Blitz durchzuckt ihn eine Ahnung der furchtbaren Wahrheit. Mit ein paar Worten oder Wechſelreden, die der Deutlichkeit wegen, eingeſchoben werden, reißt er den Begleiter fort, den Berg hinab, über das Blachfeld, am Rabenſtein vorüber, — alle dieſe Wechſel verſinnlicht die wandelnde Decoration, — und erſt vor dem Gefängniß Gretchen's kommt die athemloſe Hetzjagd zum Stehen. Im rapideſten Tempo dahinbrauſend, muß die Scene von entſchiedener Wirkung ſein, auch wenn ſie nicht von den zwei Rappen getragen wird, welche Goethe vorſchreibt. Nachdem Mephiſto das ſchwere Gefängniß-thor geöffnet, nicht mit einem Dietrich, ſondern durch einen Wink ſeiner Hand, ſtürzt Fauſt hinein, Mephiſto folgt. Dann verwandelt ſich der Schau-

platz in das Innere des Kerkers, in Gretchen's Zelle. Von da bis zum Ende des Acts und des ganzen Theils geht Alles in gewohnter Weise vor sich. Die Stimme von oben, welche, im Widerspruch mit Mephisto's Gericht, die Rettung Gretchen's verkündigt, sie kommt vom Erdgeist, der eine schwere, aber gebüßte Schuld tilgt und die Rechnung des jungen, freventlich hingemordeten Lebens abschließt, während der härter belastete Verbrecher, von dem bösen Geist durch das befehlende: „Her zu mir!" auf's Neue unterjocht wird und so als der eigentliche Gerichtete aus dem Gottesurtheil hervorgeht.

Wollte ich den hiernach beginnenden zweiten Theil (nach trilogischer Gliederung den dritten) mit gleicher Ausführlichkeit behandeln wie den ersten, so bliebe mir nichts übrig, als ihn, da er unbekannt ist, abzuschreiben und scenische Anordnungen oder Aenderungen des Textes oder Zusätze und Striche in demselben überall an Ort und Stelle einzuschalten. Das ist weder möglich, noch nöthig. Goethe selbst hat die Eintheilung dieses Theils in fünf Acte mit fester Hand gemacht, — ich ziehe sie

in vier zuſammen, — und da ein Neubau ſich in der Regel raſcher und leichter vollzieht als eine Reſtauration, kann auch der Entwurf der Einrichtung für ein dem Theater völlig neues Stück mit wenigen Zügen deutlich gemacht werden. Als maßgebende Standpunkte der Bearbeitung ſtelle ich drei Forderungen voran. Erſtlich: Goethe's zweiter Theil darf nicht in ein bloßes Schaugericht verflüchtigt werden, wozu das Maskenfeſt bei Hof, die Heereszüge, die Zwei-Kaiſerſchlacht leicht verleiten. Zweitens: Dichtkunſt und Tonkunſt müſſen ſelbſtändiger als im erſten Theil eingreifen, Uebergänge vermitteln, erläuternde Einlagen an rechter Stelle anbringen; handelt es ſich doch um einen Umguß, der ohne Beimiſchung eigenen, wenn auch unedleren Metalls, ohne Legirung, nicht gelingt. Drittens: Fauſt, von dem objectiv gewordenen Goethe über Gebühr in den Hintergrund gedrängt und durch Maſſenſcenen gedeckt, ſoll in ſein urſprüngliches Recht wieder eingeſetzt werden, als Mittelpunkt der Handlung ſichtbarlich und thätig hervortreten und den leitenden Gedanken des Werkes, die innere Entwicklung und

die äußere Erziehung des Menschen durch die „große Welt", zur Anschauung bringen.

Bei Beginn des dritten Theils der Trilogie finden wir unsren vielgeprüften Helden wieder in einer „anmuthigen Gegend", die wir uns, nach Goethe's eigener Erklärung, am Ufer des Vierwaldstätter Sees und im Frühjahr zu denken haben. Die Elfen, als Naturgeister, wiegen, von Ariel geführt, in Wechselgesängen, welche Aeolsharfen begleiten, den wander- und lebensmüden Dulder in heilenden Schlummer. Die vier Strophen, den vier Tageszeiten gewidmet, — Abend, Nacht, Morgen, Tag, — werden, des vollen Verständnisses wegen, besser gesprochen als gesungen. Nachdem Ariel den majestätischen Sonnenaufgang verkündet, schlüpfen die Elfen in Mauern, Felsen und Laub zurück; ein Auftritt, der sich, mit einer Mendelssohn'schen Musik ausgestattet, vortrefflich sceniren läßt. Faust erwacht mit einem an sich wunderbar schönen Monolog, welchem für das praktische Bühnenbedürfniß nur Eines fehlt: ein Verbindungsglied mit dem zweiten Theil. Der Vergangenheit muß wenigstens in einigen Worten, reuig und sühnend, gedacht

werden. Die ganze Scene ist so kurz, kaum vier Seiten im Druck enthaltend, daß sie nur als Vorspiel gilt. Der erste Act fängt im Thronsaal der Kaiserpfalz an, der zu einem Staatsrath unter Vorsitz des, mit dem Hofstaat in Gala und großem Gefolge nahenden Kaisers abgehalten werden soll. Für diesen Kaiser nimmt Goethe weder Karl den Fünften, noch Maximilian den Ersten an, zu deren Hoflager das Volksbuch seinen Helden führt, sondern eine erdichtete Persönlichkeit, die uns als jung, unerfahren, genußsüchtig und wenig gewissenhaft vorgestellt wird. Entsprechender Weise sind seine obersten Hof- und Staatsbeamten keineswegs schmeichelhaft geschildert, so daß Faust, ihnen gegenüber, den idealen, gemeinnützigen Reformpolitiker darstellt, während Mephistopheles sich in der dankbareren Rolle des Hofnarren einführt. Die ganze erste Scene, obwol mit einer feierlichen Thronrede und durch trostlose Minister-Vorträge eingeführt, läuft auf ein Gaukelspiel Mephisto's hinaus, der zur Füllung des Staatssäckels Papiergeldfabrik und Schatzgräberei empfiehlt, und auf einen leichtsinnigen Mummenschanz zur Feier des Carnevals, aber

nach italieniſcher Manier auch einen glänzenden Maskenzug, dergleichen der Kaiſer unlängſt in Italien kennen gelernt hat. In der zweiten Scene ſehen wir dieſen Maskenzug in den reichdecorirten Prunkgemächern des Renaiſſance-Palaſtes veranſtaltet. Von dieſer, mit hohlen Nebenfiguren und abgeſtandenen Anſpielungen vollgeſtopften Hofredoute, bleibt nur ſtehen, was auf das öffentliche Leben und auf Fauſt-Mephiſto's Abſichten Bezug hat; natürlich auch die Hauptfiguren, der Kaiſer als Pan, Fauſt als der Reichthümer-ſpendende Plutus, als erklärender Feſtordner Mephiſtopheles. Alles Uebrige verfällt dem Rothſtift; ſogar die geliebten Vierfüßler, ein Elephant, von der „Klugheit" geleitet, und das Drachengeſpann an Plutus' Wagen ſammt dem undeutlichen Knaben Lenker. Dagegen bleibt der Schluß wiederum ſtehen, der Brand, mit welchem Plutus anfangs das goldgierig andrängende Volk zu verſengen droht, der aber endlich wirklich den Kaiſer (Pan) und den Feſtſaal ergreift; nur ein „Flammengaukelſpiel", welches das Abenteurer-Paar im nächſten Auftritt (kaiſerlicher Luſtgarten) ſo geſchickt zu entſchuldigen weiß, daß der Kaiſer

ſich ſowol mit dem „Scherz“, wie mit dem inzwiſchen ausgeführten Aſſignatentrug zufrieden erklärt. Die darauf folgenden drei Scenen (in einer Galerie und in zwei Sälen des Palaſtes) ziehen wir, übrigens mit voller Schonung des Textes, in eine einzige, die letzte des erſten Acts, zuſammen, ſo daß Fauſt's Gang zu den Müttern, der Hofcercle, in welchem Mephiſto ſeine luſtige Zauberer-rolle als Leibarzt weiter ſpielt, die Beſchwörung und die Erſcheinung Helena's und Paris', im Zuſammenhang dargeſtellt werden. Den Actſchluß beſchreibt Goethe ſo vortrefflich, daß man ihm nur zu folgen braucht, um den wirklichſten Knalleffect herauszubringen: „Exploſion. Fauſt liegt am Boden. Die Geiſter gehen in Dunſt auf. Finſterniß. Tumult.“

Der zweite Act führt im Original zurück nach Wittenberg, in Fauſt's verlaſſene Zelle, dermalen von Ehren-Wagner, dem Profeſſor gewordenen Famulus, bewohnt. Von ihm, vielmehr von ſeinem Kunſtmenſchen Homunculus, den er auf chemiſchem Wege in der Retorte hervorgebracht, gedenkt Mephiſtopheles den Gefährten in das Land ſeiner

Sehnsucht, auf den classischen Boden der idealen Schönheit, in die Heimath Helena's führen zu lassen, worin der Teufel keine Macht besitzt, wol aber die Wissenschaft. Dieser zwerg- und schattenhafte Homunculus, an dessen Deutung sich schon Hunderte von Collegen den Kopf zerbrochen haben, würde auf der Bühne, wenn auch zur Darstellung, doch durchaus nicht zum Verständniß zu bringen sein. Ich streiche ihn deswegen unbedenklich fort, ebenso unsern alten Plagegeist, Wagner, überhaupt beide Scenen in der Zelle und im Laboratorium, trotz ihres tief-ironischen und humoristischen Gehalts. Um eine Figur ist es dabei jammerschade: den Baccalaureus, in den sich der Schüler-Fuchs des ersten Theils reizend ausgewachsen hat. Dieser greise Jüngling ist zum Küssen, wenn er alle bisherige Wissenschaft für nicht wissenswürdig erklärt, dem Teufel in's Gesicht dessen Existenz bestreitet und ihm, der in der Maske eines alten Studenten sich eingeführt hat, in voller Seelenruhe vordemonstrirt, am besten sei es, Alles, was über dreißig, todtzuschlagen. Als wäre dies unvergleichliche Charakterbild heute gemalt, so trifft es unsere soi-

disant Jugend, der man faustdick den ekelhaften Culturbrei des allerneuesten Europa's um das große Maul schmiert, zusammengerührt aus romanischem Materialismus, germanischem Pessimismus und slavischem Nihilismus.

Ueber diese Episode hinweg gelange ich mit einem tüchtigen Sprunge bei Anfang des zweiten Aufzugs sogleich auf das Schlachtfeld von Pharsalus, in die Vorbereitungen zur classischen Walpurgisnacht. Auch hier bleibt, so zu sagen, kein Stein auf dem andern. Aus dem, wohlgezählt 44 Seiten langen mythologischen Schattenspiel, das diesmal wirklich nicht blos „nicht bühnengerecht", sondern einfach nicht bühnenmöglich ist, rette ich nur, was zur Hauptsache, zu den Hauptpersonen gehört: die reinen, deswegen auch bekannten und verständlichen Gebilde der griechischen Mythologie, durch welche sich Faust zum Urbild der Schönheit hindurchfindet, und ihre Gegensätze, das Groteske und das Häßliche, an das sich Mephisto anschließt. Den Schauplatz baue ich nach des Dichters schöner Beschreibung: die Ebene von Pharsalus, von Wachtfeuern glühend, bedeckt mit Zelten, vom „unvoll-

kommenen" Monde hell beleuchtet. Dort, wo die Entſcheidungsſchlacht über die Weltherrſchaft zwiſchen Cäſar und Pompejus geſchlagen worden, bereitet ſich, wie ein Nachſpiel oder ein Abbild derſelben, ein Geiſterkampf vor, deſſen Zeugen und Zuſchauer Fauſt und Mephiſto ſind, letzterer wieder in ſeiner natürlichen Führerrolle, beide eingeführt durch einen kurzen Zuſatz, in welchem erklärt wird, wie und warum ſie gekommen: durch Fauſt's feſten, alle Hinderniſſe überwindenden Willen und ſein Streben nach Helena's Beſitz. Was in der ganzen Scene, die ſich durch zwei andere, am Peneios und am ägäiſchen Meere, fortſetzt, Unpoetiſches iſt, oder Veraltetes, oder Verſchrobenes, — und deſſen iſt nicht wenig, — ich laſſe es fort. Es bleibt gerade genug über, um der Intention Goethe's gemäß, auf Helena's Erſcheinung vorzubereiten und die Intention des Bearbeiters auszuführen: ein phantaſtiſches Nachtſtück, das ſich ſeines unwirklichen Charakters bewußt iſt und nur für ein dramatiſirtes Märchen ſich gibt, etwa wie Shakeſpeare's Sommernachtstraum. Damit dieſe Auffaſſung unverkennbar bezeichnet werde, kann die ganze Scene hinter einem

durchsichtigen Gazevorhang gespielt werden. Dasselbe geschah hier und da mit dem geträumten Theil von Grillparzer's „Traum ein Leben".

Durch die nothwendigen Abkürzungen schrumpft der Umfang der classischen Walpurgisnacht so zusammen, daß sie nicht mehr als selbständiger Act, wie im Original, besteht. Sie dient als Introduction, an welche sich „Helena" sofort anschließt. Hier stehen wir wieder auf festem Boden, wenigstens festem Bühnenboden, da die Einrichtung der griechischen Bühne dem heutigen Zuschauer durch Antigone geläufig geworden ist. So kann denn die Scenirung dieses wunderschönen, wenn auch wunderlichen Geschöpfes, das zwischen Himmel und Erde schwebt, zwischen Tod und Leben, zwischen Alt-Griechenland und Neu-Deutschland, zwischen Classik und Romantik, genau nach Goethe's Absicht und Angabe, fast ohne Striche im Text, bewerkstelligt werden. Nur Eines möchte ich dazu bemerken. In der Labdakiden-Trilogie, beide Theile des Oedipus und Antigone, plaidire ich für gesungene Chöre, in der Helena für gesprochene. Ist das Inconsequenz? Ich glaube nicht. Goethe

ſteht uns, ſelbſt in dem labyrinthiſchen Fauſtgedicht, näher als Sophokles; zu dieſem brauchen wir eine Brücke, welche die Tonkunſt ſchlägt, zu jenem nicht. Helena iſt, auch bei Gaslicht beſehen, gar kein helleniſches Drama; es thut nur ſo, es helleniſirt — ohne Wortſpiel — das deutſche Mittelalter. Im Uebrigen Muſik, ſo viel man will: Muſik beim Einzug der Heereshaufen, den ich mir ungefähr wie die ähnliche Scene im Lohengrin arrangirt denke; Muſik zu dem Liebesidyll in Arkadien; Muſik, und das eine erſchütternde Trauermuſik, zu dem Verſinken Helena's in die Unterwelt, aus der ſie gekommen. Daß ich Euphorion, Fauſt's und Helena's Sohn, völlig ſtreiche, glaube ich früher ſchon erklärt zu haben; ich halte ihn, mit ſchuldiger Ehrfurcht vor Goethe geſprochen, für einen leiblichen Vetter des Homunculus, beide nicht lebensfähig auf dem Theater; was denn ein großer Unterſchied iſt von dem „nicht bühnengerecht".

Den vierten und den fünften Act des Originals können wir kurz zuſammenfaſſen, da mit der Darlegung ihres Inhaltes auch die Methode ihrer Scenirung gegeben worden iſt. Sie verſinnlichen,

ſtark allegoriſch, das heroiſche Zeitalter Fauſt's, der ſich thätigem Wirken, zuerſt im Felde, dann auf dem Felde zuwendet. Was wir Günſtiges über den poetiſchen Werth beider Acte geurtheilt haben, welche den dritten und vierten Act des dritten Theiles der Trilogie bilden, das beſtätigt ſich ohne Zweifel auch in der Feuerprobe der Bühnendarſtellung. Der Monolog Fauſt's zu Anfang des vierten Actes, eines der friſcheſten und kraftvollſten Stücke des Werkes, und der luſtige, ſinn- und ſtachelreiche Dialog mit Mephiſto leiten wirkſam ein. Dann folgt die Schlacht, zwar von ſymboliſchen Geſtalten gefochten und mit leichten Nebeln der Allegorie bedeckt, allein auf dem Theater effectvoll. Und die ſteife Haupt- und Staats-Action am Ende des Actes geht zuverläſſig in's Blut, tiefer und anregender als irgend ein modernes Tendenz-Drama. So können wir, beinahe Schritt für Schritt, dem Dichter nachgehen und werden namentlich in der herrlichen Scene von Fauſt's Tode, und in dem Nachſpiel im Himmel, — für das wir zum letzten Male auch den Erdgeiſt beſchwören, — freilich mit tüchtigen Kürzungen und

Aenderungen des einigermaßen aus- und weitschweifenden Textes, bis zum Schlusse uns in aufsteigender, nicht in abfallender Linie bewegen. Der giftige Vorwurf, welchen man gegen das kirchliche Element in diesem Schlusse erhoben hat: der protestantisch anfangende Faust endige katholisch, bringt in die volltönige Harmonie des herrlichen Finales keinen Mißlaut. Katholisch steht hier gleich symbolisch, das Humanistische über dem Dogmatischen. Auch wer nicht Mystiker ist, nicht an Engel glaubt, nicht auf die Kraft des Gebetes und der Fürbitte schwört, wird gerade nach der letzten Scene nicht ohne Andacht im edelsten Sinne des Wortes das Buch, die zweite deutsche Bibel, aus der Hand legen oder den Vorhang über dem Drama der Menschheit fallen sehen.

Wir stehen am Ziele. „Das Unbeschreibliche, hier ist es gethan," was, streng genommen, gar nicht beschrieben werden kann, ich hab' es beschrieben: die lebendige Bühnen-Aufführung eines scheintodten dramatischen Gedichtes. Zum Schlusse möchte ich nun noch auf das Wo? Wie? Wann? dieser Aufführung hinweisen. Ich denke an keines

der bestehenden Hoftheater, da selbst das reichste mir als Basis für ein solches Unternehmen zu specifisch erscheint, sondern an ein neutrales freies Terrain, an Bayreuth, wie an ein deutsches Olympia. Dort hat die Kraft Eines Mannes, mit den Mitteln eines Volkes, ein Werk der Zeit geschaffen, den Schauplatz für nationale dramatische Festspiele idealer Gestalt und Richtung. Soll das Wagner-Theater, nachdem die großartige Aufgabe seines Schöpfers, der Nibelungen Ring, gelöst worden, unbenützt und leer stehen? Wie, wenn in Olympiaden-Intervallen cyklische Darstellungen hervorragender classischer wie moderner Bühnen-Stücke, oder Gesammtgastspiele von anerkannt ersten Bühnenkünstlern vor einem Elite-Publicum veranstaltet würden? Wenn einer von diesen Festtagen im Theater-Kalender der Zukunft der Faust-Trilogie gehörte? Ich spreche von einem Festtage, und ich meine in der That, daß ein einziger voller Tag der eng zusammenhängenden Darstellung des ganzen Werkes gewidmet sein sollte. Ist man doch, seit dem Vorgange Frankreichs, — von dem Beispiele unserer Sommerbühnen nicht zu reden, —

an Theatervorstellungen bei Tag gewöhnt, die ja in früher Zeit Regel, nicht Ausnahme gewesen. Auch über die Wahl des Tages bin ich mit mir einig: der achtundzwanzigste August, der Jahrestag der Geburt Goethe's. Wie Bayreuth örtlich im Mittelpunkt Deutschlands gelegen ist, so steht dieser Tag zeitlich auf der Höhe des Jahres, inmitten der herkömmlichen Reise- und Bade-Saison, innerhalb der Ferialzeit der Gerichtshöfe, der Hochschulen und Akademieen, an der Schwelle der Spielzeit der maßgebenden Theater, so daß sie alsdann vergleichsweise am leichtesten ihre Mitglieder entbehren werden. Wir lesen in den Schilderungen begeisterter Kunsthistoriker von dem unaussprechlich erhabenen Eindruck, den das griechische Theater gemacht, wenn vor dem aus allen Theilen des Landes versammelten Volk, das, Kopf über Kopf, hingelagert war auf den im weiten Halbkreis hoch emporsteigenden Marmorsitzen, das styl- und prunkvolle Schauspiel einer Trilogie feierlich vorüberzog. Da soll es sich z. B. in Athen zugetragen haben, daß in dem Augenblick, als rhythmisch gemessenen Ganges und mit priesterlicher Würde der Chor in die weite

Orchestra eintrat und den herrlichen Gesang aus Antigone anstimmte: „Strahl der Sonne, du schönstes Licht," — daß in demselben Augenblick wirklich der erste Sonnenstrahl hinter der Ebene von Marathon heraufblitzte und das großartige Rundgemälde mit einem Rahmen aus reinstem Golde umfaßte. Nun denn, wir haben eine nationale Trilogie, gewaltiger als irgend eine, vor oder nach ihr geborene. Ein volksthümliches Festtheater werden wir haben, sobald wir es ernstlich wollen; an kunstliebenden, sogar kunstübenden und deshalb freigebigen Mäcenen fehlt es in der Gegenwart keineswegs. Was hindert uns also, unsern Goethetag in Bayreuth mit Faust zu feiern? Den ganzen Wallenstein an einem Tage hat Weimar am Schillertage, Mittwoch, den 11. November 1863, geboten, von elf bis zwölf Uhr Wallenstein's Lager, Die Piccolomini von zwei bis halbfünf, und von sechs bis zehn Wallenstein's Tod. Und ich darf, ohne Ruhm zu melden, versichern, daß sowol das Stück, wie Schauspieler und Publicum ihre Schuldigkeit gethan haben, sogar weit mehr als ihre Schuldigkeit. Wie ich denn

überhaupt während meiner dramaturgiſchen Praxis mich überzeugt habe, daß gerade für die größten und ſchwierigſten Aufgaben trotz heißer Arbeit die Schauſpieler, auf welche es zuletzt doch am meiſten ankommt, und die Zuſchauer in entſcheidender Majorität am leichteſten zu erwärmen ſind. Wer, wie es mir ein günſtiges Geſchick — (unberufen!!) — beſchieden hat, in der deutſchen Theatergeſchichte feſthaft iſt mit dem Münchener Geſammtgaſtſpiele, dem Weimariſchen Wallenſteintag, der Wiener Shakeſpearewoche, der darf wol auf einen Bayreuther Fauſt- und Feſttag einſtweilen von Weitem hinzeigen, ohne darum leichtfertiger Projectenmacherei oder unwürdiger Reclame ſich zeihen laſſen zu müſſen. Soll aber einmal die Reclame angezeigt ſein, — der Brutus ſagt's, und Brutus iſt ein ehrenwerther Mann, — ſo will ich lieber fortfahren, für Shakeſpeare, Molière, Goethe die große Trommel zu ſchlagen, die es, Gottlob, nicht nöthig haben, als für .... Andere, die es, leider, nöthig haben, bei denen es jedoch, wiederum: Gottlob, nichts hilft.

Pierer'ſche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.